Anton Bruckner

von

Erich Schwebsch

An

Der Kommende Tag A.-G.
Verlag

Stuttgart
Champignystr. 17

An den Leser!

Die Verlagstätigkeit ist nach unserer Auffassung kein Warengeschäft wie ein beliebiges andere. Die Vermittlung geistigen Gutes läßt es berechtigt erscheinen, eine nachhaltige Verbindung zwischen Verlag und Leser anzustreben und zu pflegen. Aus solchen Erwägungen heraus bitten wir Sie, uns in aller Unverbindlichkeit Ihre Anschrift mitzuteilen, wenn der geistige Gehalt des durch uns vermittelten Buches es Ihnen wünschenswert macht, über weitere Erscheinungen aus diesem Gebiete benachrichtigt zu werden.

Hochachtungsvoll

Der Kommende Tag A.-G.
Verlag

Als Leser des Buches*

....

....

interessiere ich mich für weitere Publikationen Ihres Hauses und teile Ihnen für Sie und mich unverbindlich meine Anschrift zwecks entsprechender Mitteilungen mit.

Name: ....

Beruf: ....

Ort: .... -Straße ....

* Wir bitten freundlichst, den Autornamen und Titel auszufüllen!

ANTON BRUCKNER

EIN BEITRAG ZUR ERKENNTNIS
VON ENTWICKELUNGEN
IN DER MUSIK

VON

ERICH SCHWEBSCH
LEHRER AN DER FREIEN WALDORFSCHULE
IN STUTTGART

1923

DER KOMMENDE TAG A.-G. VERLAG
STUTTGART

Zweite wesentlich erweiterte Auflage
4.—6. Tausend

Druck: Der Kommende Tag A.-G. Verlag, Stuttgart

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Der Inhalt dieser Schrift ist die vielfach erweiterte Ausführung eines Aufsatzes, der im Jahre 1919 für die »Bayreuther Blätter« geschrieben wurde. Aus Gedanken, die sich im jahrelangen Verfolgen der neueren Musik ganz von selbst ergaben, wurde der Verfasser zu der von Rudolf Steiner vertretenen anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft geführt, die neben vielem anderen eine neue grenzenlose Augeneröffnung für alles geschichtliche Werden bewirkte. So durfte aus einem reinen, parteilos den anderen großen Musikerpersönlichkeiten sich angliedernden Brucknererlebnis der gewiß noch unvollkommene Versuch gewagt werden, an dieser Persönlichkeit gerade auf die inneren Impulse der ganzen neueren Musikgeschichte zu deuten, welche die Reihe der großen Musiker erst zu einer geistigen Generationsreihe der neueren Menschenseele innerlich verknüpfen.

ERICH SCHWEBSCH

VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage bringt eine Reihe weitgehender Ergänzungen, die Zwischenglieder ausführen, welche in der ersten Ausgabe noch zwischen den Zeilen standen. Vor allem aber bringt das neue dritte Kapitel einen Versuch, das Symptomatische in Bruckners kirchlichen Musikwerken zu erfassen, aus dem die Darstellung seines symphonischen Entwickelungsweges neues Licht erhalten kann. Musik wie alles, was bis ins Sinnliche hinein sich entwickelt, hat eine doppelte Abstammung, eine doppelte Vererbung. Sie ist einmal rein übersinnlich-geistig und kann nur mit der geistigen Entwickelung des Menschen selbst erfaßt werden. Sie ist Form und erbt ihren Körper auf neue Verkörperungen weiter. Den Körper seiner Musik von innen her zu verwandeln, hat Anton Bruckner erst begonnen. Die Brucknerforschung hat ihrerseits überall eingesetzt, die Form Bruckners zu erfassen und, was mehr ist, sie hat auf allen Seiten angefangen, sie zu bejahen. Was diese Arbeit möchte, ist nicht, eine Darstellung der Musik Bruckners, auch nicht eine Biographie zu geben, sondern einige leitende Grundideen vom Wesen Anton

Bruckners herauszuarbeiten, die nach der Meinung des Verfassers in die Brucknerforschung irgendwie aufgenommen werden sollten. Denn darin können die Einzelheiten der Forschung zum Ganzen sich zusammenfügen.

Stuttgart, im September 1922

ERICH SCHWEBSCH

INHALT

I.

VON EINIGEN TENDENZEN DER NEUEREN MUSIKGESCHICHTE

»Die Menschen sind als Organe ihres Jahrhunderts anzusehen, die sich meist unbewußt bewegen.«
Goethe, Nachlaß.

Am 11. Oktober 1921 war Anton Bruckners fünfundzwanzigster Todestag. Die Musikgeschichte hat das Wesen dieser Gestalt noch nicht verarbeitet; denn noch versucht man fast überall, ihn mit Maßbegriffen zu charakterisieren, welche von anderen Erscheinungen her gewonnen sind und daher das Phänomen Anton Bruckner weder als solches erkennen lassen, noch seinem Eigenwesen gerecht werden können. Oder aber man nährt an einer solchen Erscheinung nur seine Gefühle, ohne mit dem Bewußtsein die innere Gesetzlichkeit dieses großen Wegbereiters zu durchdringen, dem eine rückschauende, in die tieferen Impulse der geistigen Entwickelung blickende künftige Geistesgeschichte eine entscheidende Bedeutung an seiner Stelle zuweisen wird. Erst allmählich beginnen die Werke dieses Mannes langsam sich die Seelen ihrer Hörer zu formen, wenn unter dem tiefgesundenden Strome dieser Klänge etwas erwacht, was man unter der zeitgemäßen Musik unserer Tage nicht mehr gekannt hatte: Gottesahnung aus gereinigter Menschenseele, entzündet an den Gotteserlebnissen eines kosmisch erlebenden Menschen. Weil es um die Jahrhundertwende nur wenig Menschen noch gab, denen religiöse Erlebnisse im Grunde vor ihrer

Erkenntnis so recht eigentlich noch ganz tiefer Ernst waren, darum wurde eine Künstlererscheinung, die ganz in den religiös erfaßten kosmischen Hintergründen des Lebens wurzelte, auch nicht wirklich ernst genommen. Dem Materialismus des Jahrhunderts hatte sich kein Gebiet des menschlichen Lebens verschließen können. Er ist der Zeitgeist. Die Wissenschaft bekannte sich mit Stolz zu einem Agnostizismus. Die Religion wurde von der wissenschaftlichen, besonders der protestantischen Theologie selbst immer mehr zu innerer Ohnmacht getrieben. Diese Theologie war ihrem Geiste nach, so wenig sie es bemerkte und so paradox es klingt, rein atheistisch. Wo sollte der Künstler hier wurzeln? Das Bewußtsein von einer Realität des Geistes war einem Illusionsgefühl gewichen. Der Künstler wandte sich daher ebenfalls dem bloß Sinnlichen zu, so daß er einerseits zur Nachahmung, zum Materialismus, andererseits zum Stilisieren, zum Ästhetischen hingedrängt wurde. Er ist wie der heutige Mensch eingekeilt zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit. Aber keines hat er rein. Die Kunst des ausgehenden Jahrhunderts seit dem Tode Richard Wagners ist mit ganz geringen Ausnahmen akosmisch, das heißt heimatlos, wurzellos; sie urständet nicht mehr im übersinnlichen Erleben. Sie gehört damit der Zivilisation an. Bei aller Geistreichigkeit ist sie in einem höheren Sinne durchaus geistlos.

In dieser Zeit wurde wie der letzte künstlerische Gesandte des geistigen Österreich Anton Bruckner lang-

sam bekannt. Aber die Begriffe und das Begreifen der Zeit reichten nicht hin für seine Maße. Seine unzeitgemäße Art wurde von der durch und durch agnostischen Zeit als überwundene Romantik umgedeutet, statt als Vorläufer einer kommenden durchchristeten Menschenseele empfunden zu werden.

Wir sind vor dieser Welt Anton Bruckners aber zu mehr noch verpflichtet. Gerade diese unzeitgemäße Haltung eines Künstlers aus dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert erwartet von uns ein Bewußtwerden über die Stellung im ganzen der Kulturentwickelung. Denn die immer steigende reine Verehrung, die dieser Mann mit seinen Klängen sich erweckt, ist ein zu deutliches Zeichen lebendiger Kraft, als daß man es in der üblichen Form abtun könnte, als sei eben Bruckner ein später romantischer Nachzügler, ein spät erwachter katholischer Hinterwäldler von Jean-Paulscher Sonderlichkeit in seiner undurchsichtigen Form gewesen. Bruckners Töne aber erwählen sich ihre Menschen; und erscheint seine Form so manchem kritischen Nichtkünstler wie dem zeitüblichen Künstler ohne Urerlebnisse auch noch nicht deutlich, so weiß doch jeder, dem diese Brucknerwelt eine Seelenkraft geworden ist, daß diese Werke unzweideutig im Menschen wirken, daß nur unsere Zeitbegriffe noch nicht so weit sind, von dem Phänomen selbst die Maße dafür sich erzeugen zu lassen.

Große Ereignisse werfen ihr Licht zurück. Aus jener Unzweideutigkeit der Brucknerschen Tonsprache

und dem beglückenden, reinen Widerhall im Menschen wurde es bei einem intimeren, viele Jahre umfassenden Umgang mit diesen Werken immer deutlicher, daß mit dieser Künstlergestalt des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts eine neue herrliche Selbstgesetzlichkeit in die deutsche Musik getreten war, die eine entscheidende Wendung bedeutete und damit in dem ganzen Entwickelungsbilde dieser Kunst Neues enthüllte, Vergangenes neu deutete. Weil Bruckner ohne jeden theoretisierenden Anspruch wie eine höhere Natur sich offenbarte, mußte es um so tiefer wirken, wenn gerade diese höhere Natur in gewissem Sinne zwei Jahrhunderte in ihrem immer bewußter werdenden Streben abschloß und die neue Stufe zu neuem Werden legte. Bruckner, der scheinbar ganz Unbewußte, weckte ein neues, tiefer in die geistigen Zusammenhänge schauendes Bewußtsein. Aus einem solchen Erleben nicht eines abschließenden Endes, sondern eines aufsteigenden Anfanges sind diese Aufzeichnungen erwachsen, an eine solche Erkenntnisgesinnung wenden sie sich.

Anton Bruckner ist heute ja »erst« fünfundzwanzig Jahre tot. Noch 1845 galten Beethovens letzte Symphonie, wie seine letzten Sonaten und gar erst die letzten Quartette nach Inhalt und Form für gänzlich verfehlte, verrückte und verwilderte Erzeugnisse eines kranken Geistes. Heute ist Beethovens Symphonieform schon jedem Klavierschüler »durchsichtig«, dafür ist auch das Verständnis für die selbstgesetzliche

Formenbewältigung Bruckners erschöpft. Auch ist nicht zu leugnen, daß unrein aufgenommene Eindrücke der ganz anderen Gesetzen folgenden dramatischen Musik Wagners, wie eine mechanische Leitmotivklauberei hier schon vielfach verwirrend im Wege standen. Wußte man doch auch so mancherlei Anekdoten über die Sonderlichkeit Bruckners, die sich sofort in Rückschlüsse auf die »romantischen Sonderlichkeiten« seines Werkes umsetzten; wie das einer Zeit, die überall persönliche Elemente in das Kunstwerk hineinbezog, durchaus entsprach. Eigentlich steht also Bruckner ein Rattenkönig verschlungener, seiner Art widerstreitender Zeitelemente entgegen, über die sich wohl die Liebe hinwegzuschwingen vermag, die aber im Grunde nur durch ein neues Verstehen für den tieferen Sinn des geschichtlichen Werdens geordnet werden können.

Wenn man es sich zum Gesetz macht, alle geschichtlichen Erscheinungen in ihrem Zusammenhang mit der geistigen Evolution des Menschen zu betrachten, so wird unter diesem Gesichtswinkel die Geschichte der Musik in den Werken der großen Musiker zu einem wunderbaren Aufriß der seelischen Entwickelung des Menschen der letzten Jahrhunderte. Schauen wir nun aber zunächst auf die Zeit, in der Bruckner schuf, und legen wir gewissermaßen einen Schnitt durch diese Periode, so zeigt sich geschichtlich eine zweifache Art der Musik. Es gibt eine Musik als Ausdruck für den auf der Ohrenseite geborenen

Dichter, die jeder Regung des Gefühls, von der leisen Stimmung bis zum größten Pathos, vom seligen Jubel bis zum tiefsten Leiden mit dramatischer Deutlichkeit folgt. Diese Musik, die zum Drama strebt, muß notgedrungen dichterischer Herkunft sein, der Ausdruck der sich beständig verwandelnden Seelenbewegungen, herausgeboren aus der Menschenwelt eines ausgeführten oder auch nur imaginierten Dramas. Ihre Plastik wird sie daher auch weit mehr aus den Gesetzen menschlichen Seelenlebens, als aus dem eigentlichen inneren Leben der musikalischen Formen selbst empfangen. Das Wesen der Musik ist im Innersten verbunden mit der Bewegung. Sie ist diejenige Kunst, in der das Bewegte auch unmittelbar in Bewegung sich darleben kann. Suchen wir im Menschen selbst nach dem entsprechenden Vorgang, so treten wir in das Reich des ewig bewegten seelischen Lebens. Hier ist alles Metamorphose. Das Kaleidoskop der an den Leib gebundenen Vorstellungen findet hier ein anderes Gegenreich fließenden Wollens, das, künstlerisch versinnlicht, dem geistigen Ohrensinn als Musik sich darstellt. Je stärker die Musik das metamorphosische Element aufnimmt, desto mehr wird sie seelendramatisch, desto mehr treibt sie gegen das neunzehnte Jahrhundert hin zur Ausdrucksmusik. Es spiegelt sich der Versuch, der menschlichen Natur neue geistige Kräfte zuzuführen, wie sie Goethe in einsamer Größe sich erworben hatte, eben auch in der Musik selbst. Aber auch hier

haben Romantik und Materialismus abgebogen, was zu Goethischer Reinheit sich hätte entwickeln können. Dazu muß man einen weiteren Naturzusammenhang sehen. Die Musik besitzt aus ihrer eigenen formalen Natur heraus die Fähigkeit, dem inneren Kontrapunkt ständig sich kreuzender, sich durchdringender seelischer Bewegungen sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Der Dramatiker andererseits denkt seinem Wesen nach polyphon. Das ist vielleicht die kürzeste Formel, in der man die organisierende Tätigkeit des dramatischen Denkens fassen kann. Das neuere Drama, welches die innere Handlung als wahren poetischen Gegenstand entdeckt und entwickelt hatte, konnte durch die Verbindung mit der ganz menschlich gewordenen Musik einen wahrhaften »Seelennaturalismus« in der wortlosen Darstellung der unaussprechbaren seelischen Polyphonie dichterischer Gestalten erleben. Denn die Polyphonie war das ureigenste Reich der Musik, der man an diesem Punkte der Entwickelung nur etwas zu sagen zu geben brauchte, um ihr ein ganz neues »menschliches« Antlitz zu verleihen. So war jedes sich zu etwas Neuem verbindende Kreuzen menschlicher Motive im Drama darstellbar, wenn der Musiker sich für das einzelne Motiv den ihm entsprechenden Ausdruck in seiner Sprache geschaffen hatte. So wurden ganz organisch, nicht erdacht, sondern von innen heraus geleitet, das Leitmotiv und die Motiventwickelung aus seelischen Entwickelungsgesetzen heraus die architektoni-

schen Prinzipien dieser Welt, deren innere Formgesetze in der hellseherisch erfühlten seelischen Polyphonie der Gestalten liegen. Diese gewissermaßen »angewandte« Musik ist die Tonwelt Richard Wagners. Sie brachte uns den tönenden Ausdruck des fühlenden Vollmenschen, wie wir ihn nie vorher erlebten, diese alles ergründende Deutlichkeit, die Geheimnisse geheimnisvoll erleben läßt, unfaßbar klar und unerforschlich tiefsinnig in einem Atem. Wer den so ahnungsvoll miterlebten, fast möchte man glauben undarstellbaren Wandlungen der drei Tristan-Akte oder der seelischen Entwickelung Parsifals folgen konnte, wird das verstehen. In der Wagnerschen Musik, die alle Gestalten wie eine ihr geheimstes Seelenleben offenbarende tönende Aura umgibt, vermag man in das unendliche Schicksalsweben – etwa im Ring oder Parsifal – hineinzulauschen und zu erleben, wie an einer scheinbar ganz beschränkt persönlichen Handlung auf der Bühne, drunten im »mystischen Abgrund« des Orchesters unendlich verflochtene Weltmotive ziehen und aus Seelenkräften Schicksale bilden. Was wir in einem recht aufgenommenen Wagnerschen Drama durch die Musik erleben, ist ein unmittelbares »Wissendwerden aus dem Gefühl« um die Metamorphosen, welche die menschlichen Seelenkräfte durchmachen, wenn der Mensch leidend oder handelnd nach den höchsten Gütern des Lebens ringt. Hier können übersinnliche Gestalten unmittelbar wirkend gegenwärtig sein,

und doch für den Miterlebenden ganz in dem Element des Übersinnlichen bleiben, als Geistwesen in den Seelen wirken. So lebt Wotan in der Götterdämmerung, so schreitet der kreuztragende, durch Menschentat dann kreuzentlastete Christus als kosmische Wesenheit durch alle Szenen des Parsifal. Und es hatte einst den Musiker Wagner gereizt, den Stoff seiner »Sieger« zu verarbeiten, weil er hier, wie er selbst betont, die Möglichkeit hatte, die Erlebnisse früherer Inkarnationen lebendig in das Erleben seiner Gestalten hineinspielen zu lassen.

In Wagners Musik – und mag sie noch so bedingt sein – kann der so Wissende eine Hellsichtigkeit des Gefühls, eine Art musikalischer Einweihung erleben, wie Wagner sie seit seinem Beethovenerlebnis in Paris dauernd erlebt hat. Nur am Verfolgen der Seelenkräfte im Groß-Menschlichen ward Wagner der große Musiker. Nur an diesem meditativen Einfühlungsvermögen des mitfühlenden Musikers ward er der große Seelenforscher und Leiddeuter, der Seher, als der er vor Vergangenheit und Zukunft seines Volkes steht. Es ist im tiefsten Sinne nur natürlich, daß um Wagner sich eine Art von Esoterik ausbildete. Wäre sie kräftig gewesen und hätte sie seine Impulse und Forderungen in wirklicher Freiheit fortgesetzt, bis in die Regeneration des ganzen Menschen hinein, so wäre Wagner heute eine wirkliche Führerkraft, nicht der alldeutsche Götze, zu dem man diesen gewaltigen Zuchtmeister der Deutschen erniedrigt hat.

Nun gibt es aber für uns heute noch eine andere Seite der Musik. Sie geht nicht dem ewigen Wechsel der Stimmung nach, sie deckt nicht die Übergänge und Wandlungen des menschlichen Seelenlebens eines bestimmten, handelnden Menschen auf, sondern sie tritt — aus dem geistigen Klang geboren — als Zeuge einer geistigen Welt hervor, als eine Meisterin der Empfindungen, die sie gewissermaßen an verdichteten Einzelpunkten zu höchster Reinheit und Stärke hinaufführt. Das ist das Reich der symphonischen Musik. Hier steht die erschöpfende, heroisch erkämpfte Einheit eines Beethovenschen Tongebildes, das, aus ganz persönlichen Kämpfen geboren, doch wie eine unirdisch-kosmisch-geistige Welt vorüberzieht. Nicht die Gesetze eines handelnden, hellhörig erfaßten Seelenlebens erklingen uns hier wie bei Wagner, sondern fast ist es – um die wirkliche polare Gegensätzlichkeit scheinbar paradox zu formulieren – als ob durch die alles »beseelende« Wirkung der Töne eines Beethoven das Seelenleben der kosmischen Gesetze der geistigen Welt, die menschlich-seelische Seite der Weltgesetze, der geistigen Weltenordnung selbst, unserem Gefühl sich verdeutlichen möchte. Eine andere Seite der Welt tut sich uns hierin auf und gibt uns die Gewähr, daß wir in unserem Seelengehör nach musikalischen Gesetzen wie ein geistiges Ohr für die Gotteskräfte des Kosmos geschaffen sind. Als diese Musik wie aus den Eigengesetzen ihrer inneren Formen-

kraft heraus solche Gebilde erzeugte, wie Bachs Fugen oder auch Beethovens Symphonie, da deckte sie in ihrer Sprache die Wahrheit des großen Denkers auf, daß Musik nicht das künstlerische Abbild einer Idee, sondern ein neues Abbild der Welt selbst sei, das dem Augenbilde gegenübersteht, zu allem Sinnlichen der Welt das Übersinnliche, zu allem Offenbaren das Verborgene darstellend: Tönende Weltidee*.

So erkennen wir auch in der Tonkunst eine Kräftepolarität, deren Bedeutung und Berechtigung uns aus einer organischen Erkenntnis beider wie der gesamten Entwickelungsreihe klar wird. Und wir werden hier die Kräfte am Werk zu sehen haben, welche die auf- und abwogende Kurve der Entwickelung zwischen »Form« und »Ausdruck« durch die Geschichte hindurch hervorbringen. Nun aber setzt hier der alles zersetzende Einheitswahn unserer intellektuellen Zivilisation ein, dem gerade auf diesem Gebiet unheilvolle Arbeit zu winken schien. Denn nun trat die Vernunft als Richter vor eine Welt, in der – mit Schopenhauer zu sprechen – die tiefste Wahrheit, das Innenwesen der Welt offenbarend, vom Musiker in einer Sprache ausgesprochen war, die seine Ver-

---

* »Musik als tönende Weltidee« von Kurt Mey, Leipzig 1901, ist ein Buch, das schon viele Erkenntnisse einer kommenden Erfassung der »sinnlich-sittlichen Seite« der Musik enthält. Nur hat leider der Verfasser sich die ihm fruchtbar aufgegangenen Phänomene durch Polemik und allzu schnelles dogmatisches Einzwängen in Schopenhauersche Begriffshülsen in ihrer tiefsten Reinheit oft wieder verdunkelt.

nunft – wenigstens bisher – nicht verstand. Anstatt die zwiefache Welt der Musik als innerlich in der menschlichen Natur selbst begründet zu erkennen und sich ihrer Taten zu freuen, setzte hier der Dilettantismus unserer öffentlichen wie privaten Kunstkritik ein, der von einer Welt der Töne in die andere mit Vergleichen überzuspringen sich gewöhnte, ohne dabei die nötige Umschaltung vor einer Richtungsänderung vorzunehmen. So ward aus einem organischen Einstellen auf die Dinge ein logisiertes Wissen in starren Begriffen, das auf der einen Seite die akademische Seelenlosigkeit öder Gesetze, auf der andern Seite die gesetzlose Willkür gemachter Seelenregungen, das »Getue« in der Musik erzeugen und verbreiten mußte.

Wenn wir aber dieser Doppelartung der Musik auf den menschlichen Grund gehen, so finden wir sie begründet in der menschlichen Natur selbst, oder — was dasselbe ist — in der besonderen Qualität des musikalischen Erlebnisses durch den Menschen. Wir entdecken den Menschen, wenn wir auf geschichtliche Probleme schauen. Diese Doppelart der Musik ist nicht ein bloß zufälliges, historisches Ergebnis, sondern sie ist ein notwendiges künstlerisches Gegenbild der inneren Polarität der menschlichen Natur selbst. Schiller hat auf diese Polarität hingewiesen, als er in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen von dem Stofftrieb sprach, »der sich von den Außendingen wärmen, anzünden,

entflammen läßt, der aus sich heraus will, der alles nach außen projizieren möchte, der leben will« ... und von dem Formtrieb, »der von aller Wirklichkeit absieht, der abstrahiert, der alles zu Gesetzen, die ewig sind, machen möchte. ...«*

Diesen Gegensatz von Stoff- und Formtrieb finden wir fast überall unbewußt wirksam, wo im neunzehnten Jahrhundert über das Problem der Musik diskutiert wird. Er hat seine geschichtliche Form gefunden in den beiden Formulierungen Richard Wagners und seines rein kritischen Widersachers Hanslick. Hatte Wagner — enger übrigens als seine weltweite künstlerische Leistung — erklärt: »Musik ist Ausdruck«, so setzte Hanslick dagegen: »Musik ist tönend bewegte Form«. Und so wenig wir heute Anlaß hätten, diesen alten Streit aufzuwärmen, so wichtig ist er hier als Symptom. Denn hier ist das Problem offen ausgesprochen. Wer nach Ausdruck sucht, fragt instinktiv nach Inhalten, die er übermitteln will. Und die Gefahr einer falschen, einseitigen Ablenkung erhebt sich unmittelbar: Das Zerbröckeln der Form, die andere Stützen braucht. Die Gefahr der Verflüchtigung in Emotionen droht.

Wer in der Musik nur »tönend bewegte Formen« sucht, fragt bald nur nach irgendeiner ihm sympathischen Schönheit, nach geistreichem Formenspiel. Er ist ratlos vor dem menschlichen Erlebnis, das

---

* Albert Steffen: »Die Krisis im Leben des Künstlers«, Bern 1922, S. 14 ff.

sich zu einem sinnlich-sittlichen Ganzen immer damit verbinden will, das aber von dieser Seite als sekundär empfunden werden muß. Hier lauert die Gefahr der Verhärtung in abstrakten Formen, eine passive Geschmackskultur, die ästhetisiert, ohne wirklich zu dem »Bewegenden« in den bewegten Formen aufzusteigen, ohne zu einer geistigen Anschauung der reinen Formen zu kommen.

Es gibt aber eine Kraft im Menschen, die zu beiden Gedanken ja sagt, und einzeln von keinem befriedigt wird. Diese Kraft ist der Instinkt für die Überbrückung der Gegensätze, der Instinkt für das innere Gleichgewicht. Es ist der eigentliche christliche Instinkt im Menschen, auf den Goethe wirkte, wenn er etwa als die Aufgabe des vernünftigen Menschen bezeichnete: das Entgegengesetzte zu überschauen und in Übereinstimmung zu bringen. Wir werden dem bei Hanslick geistvoll, aber aus materialistischem Denken heraus gesprochenen Wort: Musik ist tönend bewegte Form, nur zustimmen, wenn wir darin kein abstraktes Spiel von Klängen, sondern eine darin sich kündende, formende Geistwelt erleben. Nicht Arabesken, sondern ein Menschwerden wollen wir heute erleben. Und das Künstlerische ist letzten Endes unerbittlich wahr. Es läßt sich kein Spiel vortäuschen aus Kombinationen, das sich nicht bald als unbefruchtet von kosmischer Geistigkeit erweist. Denn im Künstlerischen waltet kosmische Weisheit, zu Formkräften verwandelt, die am Menschen bilden wollen.

Und da kündet sich unmittelbar aus Zusammenklang von Sinnlich-Sittlichem, wes Geistes Kind sie sind. Aufzusteigen zum Geiste der lebendigen Formen, zum kosmischen Erleben im Tone, das ist eigentlich der Impuls, der aus den Worten Hanslicks entwickelt werden sollte. Aber es braucht eben dazu einen neuen Menschen, der auf der heutigen Entwickelungsstufe wieder bis zum Erleben des kosmischen Menschen in reinen Formen aufsteigen kann.

Musik ist Ausdruck. Auch dem stimmt ganz natürlich etwas in uns zu. Aber die darin enthaltene Frage nach dem »Was« der Musik, sie ist es, welche hier über ihre Würde entscheidet. Die Musik ist nun einmal ein übersinnliches Element, das dem kosmischen Teil unseres Wesens angehört. Das Was der Musik, dem sie sinnlicher Ausdruck sein will, kann nur in Wahrheit in den kosmischen Erlebnissen der Menschenwesenheit liegen, für die der Kosmos selbst nach seinen Gesetzen den Musiker im Menschen bildete, um darin zur Erscheinung, im Menschen zum Bewußtsein zu kommen.

Und so gewinnt die Gestalt Richard Wagners und gerade seine Musik ihre wirkliche Bedeutung, wenn wir erfassen, daß er gerade alle seine Menschen als gesteigerte Individuen in die großen kosmischen Zusammenhänge gestellt hat. Der Musiker in ihm war das Organ, das sich verwandelnde Ewige im Menschen zu suchen und an eine überpersönliche Geistwelt anzuknüpfen. Wo er diese nicht finden konnte,

hat er seine Stoffe beiseitegelegt. Das ist der Kern seiner Bemühungen um das Stoffproblem in den Revolutionsjahren.

Nicht jede unbefreite Alltags-Seelenwelt, sondern nur eine tief organische, übernationale Festspielnatur mit dem inneren Zusammenhang mit der geistigen Welt, und durchströmt von den kosmischen Kräften der Menschheitsentwickelung, darf ungestraft die Welt dieser Töne bestimmen. Nur ein Seher, nur ein Dichter aus jenen Tiefen menschlichen Wesens, die »tonhaft« sind, wie unser Auge sonnenhaft ist, kann diesen inneren Organismus unseres Gefühlslebens erschauen und den Tönen daraus wiederum die Wege weisen, so daß sie in sich wieder ein lebendiges Gebilde werden. Diese Musik verlangt ein hohes, ganz bewußtes Individuum von höchster Kultur, in dem die bewegenden geistigen Kräfte der Menschheit schwingen. Und die Form einer solchen Musik kann nie die Form eines symphonischen Stromes annehmen, solange die dargestellte Seele nicht selbst ganz zur Freiheit, zur »Ruh' in Gott dem Herrn« gelangt ist, solange sie nicht selbst einen »Kosmos« in sich ausgebildet hat.

Nicht jedem, der die Kompositionstechnik erlernt hat, erschließt sich die andere, die Seelenseite der kosmischen Gesetze als tönende Weltidee. Hierzu gehört eine meditative Anlage, ein Erleben der kosmischen Kräfte einer jeden Zeitentwickelung, das unabhängig sein kann – und gern zu sein scheint –

von persönlicher hoher Weltkultur, vielmehr Persönlichkeiten sich ausbildet, die reinster Durchgang für diese innersten Kraftströme einer Zeitkonstellation zu sein vermögen, und denen so der Himmel, die geistige Welt, offen steht. Sie singen sie ab, wir aber hören durch sie hindurch und werden so durch diese Durchgangsnaturen der geistigen Welt teilhaftig. Erscheint uns hier Beethoven als der Mensch, der den Prometheustrotz wie das Epimetheussinnen der Zeit Napoleons und Goethes in sich lebendig spürte, so möchten wir nun in Anton Bruckner, der ja auf dieser Seite der Musik zu suchen ist, im höchsten Sinne ein Erleben des Christusimpulses inmitten einer Zeit erkennen, die in allem sonst außer »dem Einen, der durch Äonen ist«, aus den Fugen gehen wird.

Wer so das Entgegengesetzte zu überschauen und in Übereinstimmung zu bringen sich bemüht, dem werden diese Polaritäten von Form und Ausdruck wie die Scheitelpunkte einer Pendelbewegung erscheinen, die man mit der gesamten Bewegung zusammenschauen muß, um das ganze Geschehen überschaubar zu haben. Das musikalische Erlebnis ist ein doppeltes. Soweit es unmittelbare Wahrnehmung ist, ersteht es im Willensorganismus des Menschen, dessen physischer Träger der Gliedmaßenmensch ist. Soweit ein Vorstellungselement im musikalischen Erlebnis mitschwingt – und keine noch so kleine Melodie kann ohne ein Vorstellungselement, ohne Erinne-

rungskräfte erfaßt werden, – ist das obere Nervensystem des Menschen in erster Linie beteiligt. Fühlend verstanden aber, das heißt als musikalisches Erlebnis empfunden, wird der ganze Vorgang durch die Harmonisierung beider Polaritäten durch das dazwischengeschaltete rhythmische System des atmenden Menschen. Wir haben in der ewig rhythmisch bewegten Zerebrospinalflüssigkeit, die mit allen drei Systemen aufs engste verbunden ist, den Ort, in dem sich das physische Korrelat des musikalischen Erlebens abspielt. Hier ist die Vermittlung zwischen Blut und Nerven, sie ist auch im Ohr vorhanden. Und wo Blut- und Nervenbahnen sich berühren, entsteht Gefühl. Auf diesem Instrument spielt sozusagen der menschliche Atem. Und der antike Mensch, der noch ein schauendes Innenerlebnis von seinem eigenen Körper hatte, griff, wenn er von diesem Vorgange des musikalischen Erlebens sprechen wollte, zu dem mythischen Bilde des Apollo, der auf der Leier spielt. Kosmische Mächte, die auf dem Musiker im Menschen spielen.

Schauen wir jetzt einmal auf den Gegensatz von Ausdruck und tönend bewegter Form, der in Wagner-Hanslick so deutlich zum Ausdruck kam, weil die besondere geschichtliche Lagerung, wie wir sehen werden, ihn so prägnant machte. Aus dem Nervenanteil des musikalischen Erlebnisses erwächst das Plastisch-Formale, das Vorstellungsverwandte der Musik. In den rhythmischen Wogen des Blutes

wirkt das Willenselement, das brausend die Musik zum bloßen Ausdruck des dionysischen Stromes machen möchte. Wagner führte sein Leben lang den Kampf gegen den Materialismus, gegen die Verhärtung der menschlichen Natur der geistigen Welt gegenüber, mit der ganzen Glut menschheitlich erlebenden Gefühles, aber ohne die adäquaten Begriffe, die Goethe noch hatte. Wagner hatte nicht mehr das Vertrauen zum menschlichen Denken, er kämpfte mit den Kräften eines inspirierten Blutes und Willens. Er ist ganz hinorientiert – manchmal bis zur brennenden Einseitigkeit – als Mensch, Musiker und Dichter auf das Bluterlebnis. So ist seine Musik aus dem Blute willensmäßig erlebt. Sie wird ihm ganz unmittelbar deutlicher Ausdruck seiner Willenserlebnisse. Hanslick hat als typischer geistreicher Nichtkünstler, der keine geistigen Wagnisse unternimmt, wie Wagner auf jedem Schritt, in seinem Bilde von der Musik wesentlich das Vorstellungsabbild. Er denkt über Musik und findet naturgemäß, da er kein vordenkender, sondern nachdenkender Mensch war, das Beste in der Vergangenheit. Der eine wirkte geschichtlich so, daß er, der Starke, für die Schwachen als Verführer erschien; der andere, besser der Zeitgeist, den er vertrat, wirkte so, daß er ein Hemmschuh ward für das, was Neues um ihn her erstand. Wagner kam zu einer Reinigung des Blutes wie zu einer ihm eigenen, neuen Form. Hanslick stieg nicht auf bis zu einer Anschauung der

reinen Formen, zum »Geist der Form«, weil er im Grunde Materialist war und vorstellungsgemäß – akosmisch – an die Musik herantrat.

Ein ganz anderes Licht aber fällt auf die geschichtlich gewordene Doppelart der Musik, sobald man nicht bloß einen Schnitt durch die Zeit legt und gewissermaßen die Struktur des nebeneinander Gefundenen erforscht, sondern wenn man auf das innere Gesetz des Werdens selbst schaut, das zu solchen Erscheinungen führte.

Es ist nicht ohne tiefere objektive Wahrheitsoffenbarung, die Entwickelung unserer deutschen Musik einmal von einem Standpunkt zu betrachten, der – obwohl er heute zweifellos vielen noch als durchaus subjektiv erscheinen wird – doch durch die Wahl seines Augenpunktes aus dem Gesetz des Geschehens selbst heraus etwas Wirkliches, über jede Parteimeinung Hinausführendes und geistig Umfassendes erkennen läßt; der einen Blick in die geistige Evolution der Menschheit gestattet, deren tönende Selbstbiographie man in der Entwickelung der deutschen Musik erkennen kann – wenn man will. Wer es sich zum Grundsatz macht, geistige Entwickelungen und Gesetze nicht von einem, sondern von möglichst vielen Augenpunkten her zu betrachten, weil er in diesen Tatsachen plastische Wirklichkeit erkannte, um die man selber herumgehen muß, um sie plastisch zu erkennen, dem werden solche Einstellungen nicht willkürlich-sub-

jektiv, sondern organisch-subjektiv werden. Jene Objektivität, welche meint, Wissen erst gefunden zu haben, wenn sie den erlebenden Menschen selbst aus ihren Methoden ausgeschaltet hat, wird nicht wirklich Genügendes entwickeln, sie wird nicht aus dem Gedanken heraustreten. Eine Subjektivität aber, welche auf vielen Wegen mit dem ganzen Menschen ihren Gegenstand durchlebt, wird gerade dadurch die Stufe zum Erfassen des Objektiven bilden. Und der entscheidende Vorgang hier ist der Akt des Erlebnisses selbst, der Akt der »Über-Zeugung«. Man muß nur versuchen, durch eigenes Angreifen der Frage von vielen Seiten die plastische Idee aus dem Block an möglichst vielen Stellen herauszupunktieren, dann erscheint allmählich das ideale Gesetz von selbst »mit Augen gesehen«. Es möge daher gestattet sein, in einem Aufsatz, der sich mit Bruckner zu befassen verspricht, um diese Gestalt herum erst einmal eine gewisse allgemeine Orientierung ihrer Stellung zu suchen, um das andere Entwickelungsgesetz zu finden, das die Zerspaltung der Ureinheit der Musik in die beiden heutigen Zweige uns erklärt.

Als erstes muß man da sich ein Bewußtsein davon verschaffen, daß alle echten Entwickelungen in Sprüngen vor sich gehen. Denn wenn man von Entwickelung ohne Werturteil nur spricht, wo ein neuer Einschlag die alte Linie umbiegt, so wird man sogleich auf das Geheimnis aller geschichtlichen Entwickelungen gelenkt. Alle Bewegungen eines geistigen

Fortschreitens kommen nur durch Verjüngungsprozesse zustande. Schaut man mit den Augen der aus naturwissenschaftlich-materialistischem Geiste geschulten Zeithistorie nur auf die ablaufenden Kausalitätsverkettungen, so findet man überhaupt nicht den neuen geistigen Einschlag. Man erkennt in allem sichtbaren Geschichtlichen nur Niedergangskausalitäten. Will man aber die wirklichen Fortschreitekräfte erkennen, so muß man das Organ sich erwerben für die Kräfte, welche die menschliche Individualität bei ihrer Verkörperung herunterträgt aus der geistigen Welt. Das Geheimnis der echten Entwickelungen ist das Geheimnis der Individualität selbst, die, von überpersönlichen Mächten der Zeitperiode gelenkt und geformt, gewissermaßen von unten her auftaucht und das Steuer in die Hand nimmt. Wenn man es sich zum inneren Gesetz macht, bei jeder Kurve zu fragen, wo liegen die toten Punkte, wo liegt die Gefahr der Verflüchtigung, und wo muß danach im Sinne der Gesamtbewegung der neue Einschlag einsetzen? dann lernt man, wenn man die Einzelgestalten rein sich aussprechen läßt, sehr bald das innere Gesetz dieses Werdens selber erschauen. Dann fängt das objektive Erkennen im rein hingegebenen, durch Aufmerksamkeit gesteigerten Subjekt an. Das heißt eben nur, die goethische Grundhaltung des neuen Erkenntnismenschen annehmen.

Goethe selbst hatte sein Leben lang das nicht genug zu beklagende Geschick, niemals bedeutende

Musiker um sich gehabt zu haben. Der persönliche Eindruck von Beethoven ging nicht über den bedeutenden Eindruck einer ihm »inkommensurablen« Persönlichkeit hinaus. Des jungen Mendelssohn gelegentliche Besuche in Weimar waren Höhepunkte, die leider zu vereinzelt und zu spät kamen, um einen unmittelbaren, entscheidenden Einschlag in dem Gewebe des umfassenden Goethischen Weltbildes entstehen zu lassen. Sein trotzdem geradezu wunderbares Verständnis für das Geistige der Musik beschränkte sich damit eigentlich nur auf seine unvergleichliche Fähigkeit, auch von Dingen, die nicht in seiner Natur kraftvoll unmittelbar wirksam waren, doch ihren geistigen Ort und ihr geistiges Wesen mit vollendeter Freiheit zu erkennen und zu bestimmen. Praktisch war er vor der gelegentlich auf ihn eindringenden neueren Entwickelung der Musik in ihren größten Erscheinungen ja fast immer erst ratlos, bis es wohl Freunden gelang, ihm den Zugang zu Beethovens oder Schuberts Welt zu erschließen. Eine große Erscheinung der Musik aber war Goethe aufgegangen, auf sie flog er mit einem genialen Instinkt wie auf etwas ihm Vorherbestimmtes, ließ sich Jahrzehnte von ihr begleiten und erfüllen, zu einer Zeit, wo sie im übrigen Deutschland erst wieder entdeckt werden mußte: Joh. Seb. Bach. Goethe hat denn auch über Bach als Gesamterscheinung das schönste, vollständigste und tiefsinnigste Wort geprägt, das jemals über den Thomaskantor gespro-

chen werden konnte: »Ich sprach mir's aus, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte«.

Gewiß ein merkwürdiges Wort für einen Augenmenschen. Bei dem so ganz durch und durch gegenständlichen Denken Goethes kann man diese Briefstelle an den nüchternen Zelter (21. April 1827) nicht unmetaphorisch, nicht sinnlich und bedeutungsvoll genug nehmen. Denn es lebt darin eine Erkenntnis, welche — dem tiefsten Wesen goethischen Erkennens überhaupt entsprechend — nicht abstrakte oder typische historische Begriffe als Maß einer großen Menschheitserscheinung benutzt, sondern dem objektiv gewordenen Kunstwerk Gelegenheit gibt, sich in einem allerweitesten Erkenntnisorgan über sich selbst in seiner weltgeschichtlichen Einzigkeit auszusprechen. Solch ein Wort ist in einem allertiefsten Sinne objektiv und allem bloß Historischen an innerer Richtekraft überlegen. Goethe empfand, als wenn er »weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte«. Das heißt, er erlebte das Wesen Bachs außerhalb der physischen Differenzierung der leiblichen Sinneswahrnehmungen. Er erlebte es da, wo es selbst noch

webte: Mit leibfreien Geistesohren im Übersinnlichen! So würde ein ebenso sachlich beobachtendes Organ Beethoven oder Wagner nicht mehr empfinden können, weil sie sich durch die innere Entwickelungstendenz viel mehr mit dem Leiblichen des Menschen verbunden haben. Goethe ließ sich von dem Objekt seiner Beobachtung so rein erfüllen, daß jedem Gegenstand entsprechend sich die inneren Erkenntnisorgane lebendig bildeten. Darum ist es so unendlich vorbildlich und aufschlußreich, zu beobachten, wo und wie Goethe die Dinge in sich erlebt, so daß sie ihr Wesen in seinen Begriffen uns kundtun. Und so soll ein solches Wort über Bach den Blick uns leiten für die weiteren Entwickelungen der Musik. Nicht abstrakt historisch, sondern im Sinne Goethes, daß jeder Gegenstand, wohl beschaut, ein neues Organ in uns aufschließt.

Gewiß ist Bach ein Schlußstein einer in ihm gipfelnden Musikepoche gewesen, in dem ziemlich alle Strömungen vor und um ihn zusammenflossen und durch seine Persönlichkeit weiterlebten. Man dürfte also, wenn man historisch über Bach urteilen wollte, ihn gar nicht allein betrachten. In diesem Zusammenhange aber soll auf Bach hingewiesen werden als auf einen symptomatischen Ausgangspunkt, der heute noch lebendige Kräfte entsendet, wenn auch in ihm eine ganze Geistesart verklingt.

Da steht denn Bach als die erste noch heute ganz aktiv lebendige Persönlichkeit der neueren Musik

mit seiner vollkommenen Gotteinheit, ohne Nervenmomente, ohne Reize, ohne Zerrissenheit, ohne Sentimentalität gewissermaßen als Ausdruck eines Menschen vor dem modernen faustischen Sündenfall, noch an Gottes Busen, in der ewigen, wogenden Harmonie der übersinnlichen Kräfte ruhend. So erleben wir auch an Bach etwas vom Wesen des »Logos«, eine von den ewigen Kräften der geistigen Welt zeugende Allerseelensprache, »welche nicht von dem Geblüt, noch von dem Willen des Fleisches, noch von dem Willen eines Mannes, sondern von Gott geboren« ist (Ev. Joh. I, 13). Goethe erlebte bei Bach vor allem die gänzliche Unzerteiltheit dieser Menschenseele selbst in den gewaltigsten und herbsten Akzenten. »Planetenkräfte« empfand der alte Wagner* in einem Werk wie der Orgelfuge H-Moll wirksam.

Und gerade die Fuge ist ja diejenige Form, in der sich das abschließende Wesen Bachs am reinsten aussprechen konnte, während seine vorwärtsweisenden Kräfte am stärksten in freieren Formen sich zeigen. Sie ist als geistige Form ganz auf dem thematisch-gedanklichen Element aufgebaut. Aber nicht aus einem isoliert-abstrakten Vernunftschema heraus quillt die Bachsche Polyphonie, sondern wie eingebettet in den objektiven Geist der Form selbst, meditiert er in der Einheitsform der Fuge, die nichts Dualistisches bei ihm hat, einen Gedanken durch. In

---

* Glasenapp VI, 276.

dem verschlungenen, aber klaren Wogen dieser streng musikalischen Ideenführung lebt der musikalische Ausdruck eines reinen, kosmischen Denkens in der Musik, das noch nicht aus dem subjektiv Persönlichen fließt, sondern in objektiven Bewegungen noch ruht und sie gewissermaßen nachzeichnet. Ein musikalischer Gesamtgeist seiner Zeit, der in dem Gesamtgeist der Welt selber noch ruht, der sich daher mit ungeheurer Leichtigkeit und Fruchtbarkeit in diesem Menschengeiste ohne Widerstände offenbaren kann. Seine Bildekräfte zeichnen tönend die Bildekräfte des Kosmos nach.

Nun wenden wir uns von hier der Gestalt Beethovens zu. Das ist – um im sinnvollen Bilde zu bleiben – der Mensch nach dem »Sündenfall«, mit dem Bewußtsein seines inneren Dualismus, seiner Abgetrenntheit durch eigene Schuld, der Prometheus und Epimetheus in sich beherbergt, der mit Dämonen und Göttern in der eigenen Brust ringt, um sich zu finden und zu behaupten, der in die Dunkelheiten der Seele steigt und doch ein großer Lichtbringer war, weil er gerade in dieser Zerspaltenheit eine neue Fähigkeit entwickelte: die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, das Beethovensche Adagio, und daraus den unbedingten Glauben an die Kraft: das Finale.

In Beethoven lebt vor uns eine Gestalt von geradezu schicksalbildender Einseitigkeit, die sich wieder zu einem neuen Erfassen des Ganzen im Menschen

erhebt. Seine übergeschichtliche Seelenlagerung ist so, daß in ihm ein ungeheuer starkes Persönlichkeitsgefühl, ein ungeheuer expansionskräftiger Ich-Wille zusammengepreßt ist. Wenn Bach noch »am Busen Gottes« ruhte, so gehört Beethoven der Erde an. Seine musikalischen Erlebnisse – da wo er nicht auch noch bloß spielt – sind die inneren Kämpfe und Siege dieses erwachenden Persönlichkeitsbewußtseins, das aus Abfall, aus Isolierung, aus der schicksalhaften Einsamkeit die Freiheit sich erringt. Von dem gewaltig verdichteten Ich-Punkte will er einen neuen Kosmos schaffen. Wie er allmählich heraufschreitet aus der Konvention in die Einsamkeit, aus der Einsamkeit in den inneren Krampf, aus dem Krampf zum Wiederfinden, das ist die innere Seelenbiographie, die schicksalbildend in die Kultur eines Volkes übergeht. Sie ist es, welche die Seelen formte, ohne daß sie es wußten, die aber heute wissend erfaßt werden muß, sonst leitet sie dumpfe Seelen zurück zu bloßem Nacherleben, statt Kräfte zum Selbsterleben zu wecken. Er lebte, als Schrittmacher einer durch volldurchlebte Subjektivität aufsteigenden neuen Entwickelungsphase, schon in einer neuen Seelenprovinz, und weckte als Musiker seine Hörer unsanft dorthin auf. Er griff den Menschen mächtig in die Seele, wie die Forderung des Zeitbewußtseins selbst, welche die Verwirklichung der Bewußtseinsseelenkultur verlangt. So empfanden die Zeitgenossen in Wien oft erschreckend »das gesetzgeberische

Wesen seiner Persönlichkeit«, wo er auftrat, und er erschien manchem als die einzige »wahre Stimme der Freiheit«.

Das bestimmt die Seelenlagerung des neuen Beethovenschen Menschen, in dem die Musik aus ihrem kosmischen Weben herunterstieg in den Menschen als ein neues Bindeglied zwischen ihm und seiner geistigen Heimat, und die nun als Kunstwerk selbst ein getreues Abbild der Entwickelung des kämpfenden und schauenden Einzelmenschen wird. Individuum, Selbstbestimmung, Freiheit wird erschaut und erkämpft. Weil noch nie das Pendel in die Welt des Zerspaltenseins voller prometheischer Kämpfe so tief und rücksichtslos ausschlug, konnte es auch erst jetzt in die andere Welt des bewußten Suchens, des Zurückfindens zur verlorenen Heimat hin zurückschlagen. Das Adagio im modernen Sinne war durch die Darstellung des Kampfes erst bedingt und erwuchs auch historisch offenbar bei Beethoven erst mit seiner Fähigkeit, den inneren Krampf seines Wesens künstlerisch vollständig zu bannen und durch Selbstverwandlung den Künstler ganz rein aus dem Krampfe zu erlösen. Die Sonate op. 111 beschränkt sich am reinsten unter Beethovens Werken ganz auf das Herausarbeiten dieses großartigen Pendelschlages nach seinen beiden Weltenrichtungen. Sie ist das eigentliche innere Durchbruchszeugnis in eine neue überpersönliche Geisteswelt, in der nun das wirbelnde Licht zu tönen beginnt, in dem die verschlossene

Schwelle sich öffnet, vor der der Titane – ein einziges Mal in diesem Leben: Adagio, op. 106 – noch geschluchzt und gebetet hatte. Und sie hatte dort sich nicht geöffnet. Bis er mit Fäusten gegen sie schlug; dann aber sofort mit sich ins Gericht ging und in dem unerbittlichen Reinigungsakt der großen Fuge alles Romantische im Herzen zerschlug, bis er in eisiger Einsamkeit, nur auf seinem gewaltig erkämpften Ich-Bewußtsein stehend, sich bereit gemacht hatte, den großen Werbungspfad (op. 111–IX. Symphonie) nun endgültig zu beschreiten. Die neunte Symphonie stellt den Punkt der größten Pendelweite und damit denn auch im vierten Satze die größte ausgewirkte Kraftleistung dar. Hier ist das Weltgeschichtliche Ton geworden, das Erwachen des selbstbewußten Ich aus dem gewaltigen Ringen der Seelenkräfte um die Zukunft bis zum Sprachbewußtsein in der Musik dargestellt, die damit eine Abschlußphase erreicht hat. Daher die unbewußt von jedem empfundene Menschheitsbedeutung, die Einzigkeit dieses Werkes! Wer erkannt hat, daß das Erwachen des selbstbewußten Menschen das größte innere Motiv unserer Menschheitsphase ist, der wird es in aller Kunst und Kultur beobachten, der wird durch diese Einstellung die wahren inneren Motive der Entwickelungslinie finden.

Und wir werden sie hier finden, wenn wir ein Gesetz von allerernstester Gültigkeit beachten: Bewußtsein heißt zerstören. Wo also Bewußtsein erwa-

chen soll, müssen zerstörende Elemente im Menschen selbst aufgerufen werden, um in den träumenden Ablauf des bloßen Naturwebens und Sinnens aus eigenem Willen einzugreifen, um daran zum Bewußtsein, erst der Außenwelt, dann des eigenen Selbstes zu erwachen. Und diese innere Seelengebärde des Erwachens charakterisiert Beethovens Töne sofort, wenn sie etwa nach einer Symphonie Mozarts erklingen. Es ist ein höherer Grad von innerem aktiven Wachsein, der als Grundhaltung des Beethovenschen Menschen uns entgegentritt. Und das beruht zum großen Teil auf dem selbstherrlichen Entfesseln zerstörender Momente, mit denen Beethoven so gern der bloßen Inspiration, dem melodischen Träumen das wache persönliche Selbsthandeln entgegensetzt. Wer von der früheren Musik zu Beethoven kommt, dem fallen ja gerade jene eigenwilligen Akzente auf, mit denen er hineingreift in den melodischen Fluß, der sich erheben will, ehe er ihm selbst den Strom eröffnet. Jeder empfindet ja das Eigenwillige, ja oft innerlich Gewaltsame, den inneren Krampf, mit dem Beethoven sich durchzwängt durch Widerstände wie durch bewußtlose Seelenstimmungen. So wird das Verhältnis Mozarts zu Beethoven fast zu einem mythischen Erlebnis, das der germanischen Volksseele urvertraut war. Denn in Mozart lebte, wie in einem späten Glücksfall der Natur, noch jene träumende Baldurseligkeit aus einem letzten frühlingshaften Verwobensein mit den alten Göttern unbewußter Natur-

seligkeit. Nicht ohne jenen wunderbaren Hauch ahnungsvoller Melancholie über ein verschwindendes Baldurzeitalter, wie sie gerade bei Mozart wie leise Todesahnung immer durchbricht bis zur durchchristeten »Baldurtrauer« seines Requiems. Der blinde Hödur, der mit noch nicht geöffneten Augen das alte träumende Baldurschauen tötete, war auch in die Welt Mozarts eingetreten: der taube Beethoven. Bach schaut, Mozart spielt und erlebt träumend eine Götterwelt, Beethoven schafft. Er ist oft trockener, ja abgestorbener, herber. Aber er hat Willen, der Ziele kennt, er hat Wachheit des Kämpfers, er hat modernes Gefüge.

Man stelle sich einmal den Gedanken deutlich vor die Seele, daß Goethe im Mannesalter blind geworden wäre! Was wäre geschehen? Entweder wäre das Stärkste seines Wesens innerlich zerbrochen, das von der Kultur der Anschauungskräfte lebte, – oder diese Kräfte wären, wenn er als Ich diese Umwandlung mit heroischer Kraft hätte vollziehen können, nach innen geschlagen, und er wäre bewußt das geworden, was er als Künstler schon durch seine exakte sinnliche Phantasie war: Hellseher; das »schauende Bewußtsein« hätte sich ihm eröffnet. Beethoven wurde das äußere Ohr in schicksalhafter Zubereitung durch eine unerkannte Krankheit zerschlagen, so daß alle Konventionen, alle Übertönungen des zarten inneren Klangsinnes allmählich fortfielen. Und er – dessen Moral die Kraft war – war stark genug, dies Schick-

sal zu tragen und die Schmerzkräfte (siehe Heiligenstadter Testament) umzuwandeln in Geistkräfte: »Weisheit ist kristallisierter Schmerz«. Er wurde hellhörig für eine im Untergrunde der Menschenseele sich kündende Welt. Des Willens-Ohrenmenschen Gegenbild zum Erkenntnis-Augenmenschen Faust:

»Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht« –

So ist Beethovens Taubheit – wie Hödurs Blindheit – nur scheinbar ein verkümmerter Sinn. Im höheren Sinne der Entwickelung aber erweist sie sich als eine noch nicht voll entwickelte, anfangs fast kahle und nüchterne neue Menschenkraft, die mit tragischer Gewalt eine neue Kurve der Entwickelungslinie herbeizwingt. Beethoven überwand die innere Willenslähmung, wie Goethe die Erkenntnislähmung des modernen Menschen überwand. – Es ist ein wahrhaft mythisches Erlebnis, zu erkennen, wie in den Zeiten, in denen eine nicht mehr innerlich gemäße Fortsetzung und Nachahmung Mozartischer Klänge in Spielerei verläuft, während in Wien das Erbe Mozarts von Rossini überdeckt, der taube Beethoven fast vergessen wird, da dieser Taube, als ein Götterstürzer, der Musik die neuen Impulse gibt, die sie wieder zum wahrhaften Ausdruck der tiefsten Menschenbedürfnisse macht, da sie nicht neben dem Leben hergehen, sondern hineingreifen will und Zukunftskräfte, den Funken des Geisteswillens im Menschen wecken will. Ein Teil der ewigen Frühlings-

und Sommertriebe Mozarts mußte in dieser Musik getötet, zerstört werden, um den vollen Rhythmus des ganzen seines Selbst bewußt werdenden Menschen mit seinen Stürmen und Winternächten zu ergreifen. Jetzt erst ist die Musik vollständig, wenn auch nicht am Ziel. Aber sie ist wieder in der Lage, das ganze menschliche Lebensgefühl dieser Zeit zu umfassen.

Man schaue nur auf Beethovens Arbeitsweise. Die ungeheure Leichtigkeit der Produktionskraft eines Bach, ja auch noch eines Mozart scheint hier schon erlahmt. In Wahrheit aber ist eben Beethoven durch sein neues Persönlichkeitserlebnis herausgetreten aus jener hellhörig erlebenden Baldurzeit, oder jener Zeit, wo Bach unzerteilt »noch an Gottes Busen« ruhte. Beethoven muß alles durch die enge Pforte seines Ich zwängen. Was durch die Formkraft seines Ich umgeprägt wurde, das erst ist sein eigen. Wie das Siegfriedschwert wird ihm das Göttergeschenk der Inspiration erst zum Besitz, wenn er es zersponnen und neu geschmiedet hat. Alles erhält persönliche Durchprägung mit seinem energischen Ich-Willen. Diese Musik spielt nicht mehr, sie muß tun, was Beethoven will. Daher ist nicht das Strömen, nicht die melodische Inspiration, sondern der Bau die Hauptsache dieser Werke. Beethoven wurde der große Architekt geistiger Formen. Bach als ein Schauender, der nicht seinem persönlichen Willen Ausdruck gibt, lebt in dem wogenden Gedankenelement kunstvoll

gefügter Thematik. Beethoven errichtet architektonische Kunstbauten ganz durch seinen allerpersönlichsten Willensrhythmus. Bachs Willensrhythmus erscheint uns heute so unausweichlich wie die Evolution selbst, gletscherhaft und doch wieder von höchster »Über-Flüssigkeit«, Leichtigkeit, aber ganz in sich geschlossen. Beethovens Wollen dagegen ist titanisch, persönlich, überraschend, gewitternd; er schlägt mit dem selbstgeschaffenen Schwert überall Breschen. Aber er ist auch dadurch abgründig, ruhesuchend. Er ist recht eigentlich der persönliche Wille in der Musik; das hat er ihr als seinen Stempel aufgeprägt. Die Grundhaltung seines Wesens ist durchaus die der Konzentration. »Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen«, war Goethes Urteil über ihn. Er ist, weil er in einem dualistischen Lebensgefühl steht, zugleich aber eine Kraftnatur ist, eigentlich immer in Spannung zwischen den Polen des Allegro und Adagio. »Ich bin elektrischer Natur«, will Bettina einst als Selbstcharakterisierung von Beethoven gehört haben. Dualistisch ist daher auch seine Kunstform: die Sonate oder Symphonie. Sie entspricht als »eine den Gegensätzen abgerungene Einheit« (Halm) dem Doppelpendelschlage seines innersten Wesens. »Zwei Prinzipe«, zwei Toncharaktere stellt er gegeneinander und formt Bewegungen und Handlungen aus ihnen. Er baut grundsätzlich einen inneren Ablauf, ein wirkliches Geschehen. Mozarts Formerleben kreist viel

mehr noch in sich selbst in selbstgenügendem Spiele. Bei Beethoven wird die Form sofort Ernst. Es kommt Ziel und Wille in die Bewegung, es kommt Sinn und Absicht in das Spiel. Er tut bewußt als Architekt dynamischer Formen den gar nicht stark genug zu betonenden Schritt von der Themen- und Periodenabwechselung zur Themenentwickelung. Das ist nur ein Symptom für das übergeordnete Phänomen der beginnenden Vermenschlichung der Musik. Entwickelung der Themen auseinander, das bedeutet sinnvolles Geschehen, das bedeutet in dieser Phase den Übergang zum Darstellen des Metamorphoseneleme nts im Menschen, das ist der erste Schritt zum Erfassen des persönlich-menschlichen Seelenlebens, der zum Drama dann führen wird. Beethoven ist schon der erste Dramatiker der reinen Musik. Mozart war noch in hohem Grade Symphoniker des musikalischen Dramas. Beethoven war sich der Zeitenwende durchaus bewußt, und er tut, was ihm durch seine Persönlichkeit als notwendiger Schritt sich offenbart. So sehr er auch die Zeitgenossen erschreckte, er hat nur das innere, bei den andern mehr instinktive Wollen der werdenden Zeit selbst durch sich rücksichtslos, aber rein künstlerisch ausgesprochen und sich nicht ins »Zeitgemäße« verloren.

Wagner sah hier gerade in Beethovens geistiger Haltung vor allem jene prometheische Wahrhaftigkeit, die das Bewußtsein einer neuen Entwickelung des modernen Menschen in sich trug und dies, ohne

vom Zeitgeschmack sich beeinflussen zu lassen, auch ganz rein in seinem Kunstwerk verwirklichte. Dazu ward Beethoven das körperliche Ohr zertrümmert, um das geistige ohne Konzessionen an das Zeitgehör von Hemmungen zu entbinden. Wie diese Taubheit schicksalhaft war, so hat sie in der Musik Schicksal gemacht. Gewiß sind bei Beethoven auf diese Weise ganze Reiche kaum mehr berührt, aber wenn diese Seelenlagerung und seine Aufgabe im Zusammenhang des Ganzen erfaßt wird, so wird auch die großartige innere Plastik dieser Gestalt mit ihrer Kraft und ihrer Begrenztheit ehrfürchtig erfahren. Er ist der Eckstein der modernen wie der älteren Musik. So ist auch im historischen wie im seelischen Sinne sein Wesen dualistisch und fordert eine Auflösung, fordert eine Gegenoffenbarung. Als Beethoven nach der 9. Symphonie und den letzten Quartetten neue Werke in sich keimen ließ, mit denen er nach den Mysterien des Kreuzes greifen wollte, griff das Schicksal selbst ein. Das war ihm noch nicht bestimmt. Wer sollte diesen Schritt zu tun begnadet sein?

Die Vermenschlichung der Musik aber schreitet weiter, weil ein Entwickelungsimpuls, einmal entbunden, weiterwirkt, weil der Mensch weiter fortschreiten muß in seiner Entwickelung des Ichs, der bewußten Seelenkräfte. Den Scheitelpunkt dieser Entwickelung, wo die Musik ganz in den Menschen hinuntersteigt, ihn durchtränkt und ihm Ausdruck wird, wo sie sein Bewußtsein wie seine noch nicht be-

wußten Kräfte ausspricht, wo sie ganz Ausdruck, ganz hellsichtig gestaltet und – wie für den Hellseher die Aura – alloffenbarend den Menschen des Dramas tönend umgibt, diesen untersten Kulminationspunkt hat die vermenschlichte Musik im Drama Richard Wagners erreicht. In dieser Scheitelstellung aber wird jeder, dem der Sinn für die innerste Lebenswelt dieser Kunst sich aufgeschlossen hat, ganz stark und unmittelbar auch das Kosmische in dieser Musik erkennen, so daß hier das innerste Durchformen und Durchleuchten der menschlichen Persönlichkeit durch kosmische Kräfte in jedem Augenblick ihres Sinnens und Handelns offenbar wird. Das Bewußte oder bis in die Gestalt hinein Springende des handelnden Menschen wird auf der Bühne dargestellt. Sein Unbewußtes und Überbewußtes tönt dazu. Dieses Kunstwerk spielt immer auf zwei Ebenen. Und die Musik selbst in dieser Phase ist etwas anderes geworden, als sie vorher war. Sie bringt dem Drama eine neue kosmische Bindung, wie sie selbst durch das Drama eine ganz neue menschliche erhält. Durch Beethoven hatte die Musik die Metamorphosenkraft erhalten. Wagner metamorphosiert jetzt die Musik selbst. Es ist oft beobachtet worden, wie in dieser Phase die Musik eigentlich ihr Eigenreich verläßt, ihre bisherigen Formgesetze aufgibt. Aber man hat viel zu wenig erkannt, was sie dadurch für neue Kräfte aufnimmt. Sie ist bei Wagner nicht mehr ein geistiges Sondergebiet, sie ist im Sinne

Goethes ein neues Organ geworden, das der Mensch sich künstlerisch gebildet hat, um mit diesem »Schauorgan« des Musikers die Metamorphosen des Seelenlebens mit dem inneren Ohr verfolgen zu können. Sie ist hier ein höheres menschliches Erkenntnisorgan für Seelenmetamorphosen geworden, das wir nachlebend uns aneignen können. Mit diesem Organ das Innere des Menschen im Kunstwerk zu erfahren, nannte Wagner »wissend werden aus dem Gefühl«. Und wenn er so die Wirkungsweise seiner konzipierenden Phantasie bezeichnen wollte, bezeichnete er sie als »hellsichtig«. Nietzsche hat einmal gesagt, Wagner habe in der Musik etwas Ähnliches geleistet wie der erste griechische Freiplastiker, der die Gestalt voll und rund aus dem Relief löste. Gegenüber der Musik Wagners erscheine ihm alle frühere Musik ängstlich. So wenig wir, wie der spätere Nietzsche selbst, dies Wort seiner Jugend ganz allgemein gelten lassen werden, so trifft es doch auf einem Gebiete zu. Wagner ist in seinem Wesen auf die Kultur des willensdurchpulsten Fühlens gerichtet. Für den Ausdruck des ganzen vollmenschlichen Gefühls durch seine Musik trifft Nietzsches Wort vollkommen zu. Wagner hat zu dem Ausdruck des »reinen Denkens« in der Musik durch Bach, zu dem tönenden Willensmenschen Beethoven den freien fühlenden Vollmenschen in der Musik gesellt, dessen leidenschaftliches Empfinden sogleich doppelt sich uns offenbart.

Die bei Beethoven oft schwer begreiflichen Akzente werden hier unmittelbar verständlich, weil die von Beethoven innerlich erlebte Seelengebärde sich zur objektiven Gestalt des Dramas weiterentwickelt hat. Wagners Musik bringt so in jedem Augenblick den Grad des Anteils der geistigen Welt an der Durchformung einer Menschenseele seines Dramas zum Ausdruck. Dieses Kunstwerk stellt uns daher im Sinne unserer Einstellung hier den bisher menschennahesten Umlaufspunkt einer Entwickelungskurve der deutschen Musik dar. Wagners große Aufgabe war, nach Goethe und Beethoven in einer Zeit der furchtbarsten Isolierung durch den Materialismus, im Gesamtkunstwerk den Gesamtmenschen wieder darzustellen, für dessen Seelenkräfte das abgestumpfte Zeitalter die inneren Organe verloren hatte. Keinen Alltagsmenschen, sondern den höheren Menschen im Menschen, den »Übermenschen« der Mystiker, dessen Wesen Platz läßt für die höchste, von kosmischen Gewalten erfüllte Musik. Das Kunstwerk ist für Wagner die Sprache der übersinnlichen Welten, mit denen er sich schaffend in Verbindung wußte.

Wagner selbst drückt dieses Bewußtsein seiner Durchgangsnatur als Musiker vielfältig und von allen Seiten beleuchtend verschieden aus. Es liegt seiner in schopenhauerischen Begriffen mitgeteilten Erkenntnis in der Schrift »Beethoven« zugrunde, die wir – wie alle Schriften des Meisters – aus der ihn eben

doch immer fesselnden begrifflichen Einkleidung erst wieder in das Erlebnis dieser Durchgangsnatur übersetzen müssen, um das Ewig-Lebendige dieser Worte zu verstehen. Wagner spricht davon, daß durch die Musik der Wille des einzelnen erhoben wird zu einem Universalwillen, in dem er teilhat am kosmischen Hintergrund der Welt, und daß sie für ihn nur aus dem Geist der Liebe als dem ewig gebärenden Prinzip verständlich sei.

Mit vollem Recht hat er für sein Kunstwerk die Ausnahmestellung für eine Vereinigung bisher getrennter Ausdrucksgebiete einer einheitlichen höheren geistigen Welt verlangt, welche durch mannigfache Kanäle – die geistigen Hintergründe unserer Sinnesorgane – sich dem Künstler mitteilt und in Wagner ein doppelt aufnahmefähiges Gefäß gefunden hatte. Darum erscheint uns Wagners Werk so vollständig und geschlossen. Hierzu mußte aber die Musik ganz hinuntersteigen in die menschliche Sphäre. Wer die einzigartige Möglichkeit einer Vereinigung hier erkannte, in der beide Pole doch wirksam blieben, dem ist Gegenstand und Stil dieses Dramas, als von den Kräften jener Pole her gefordert, sofort klar.

Für Wagner, vor dem das angedeutete Problem der Beethovenschen Symphonie offen lag, konnte nach Beethoven daher in seiner Art kein Fortschritt in der Instrumentalmusik mehr möglich erscheinen. Er hatte in Beethovens 9. Symphonie den Schlußstein einer »Weltgeschichte in Tönen« empfunden. Der

Mensch schien ihm aus seinem bloß seelischen Erleben hier zum selbstbewußten, sprachbewußten Leben erwachen zu wollen. Die Geburt der Individualität aus dem Geiste der Musik schien ihm vollzogen. Nun verlangte für ihn ein innerer Fortgang unmittelbar das Drama der Individualitäten. »Solange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weit ausgedehnten Äste dieser Schulen unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu erwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte – sobald, mit einem Wort, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte –, konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zustande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig-stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Notwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie

würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.« –

Es gibt gewiß wenige Worte, welche wie diese vielumstrittene Stelle aus Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft«, jener genialen Schrift des künstlerischen Revolutionärs, mit der 1849 die große Mutation dieses Künstlerlebens nach der Flucht in die Schweiz beginnt, geeignet wären, das Bewußtsein aufzurufen, um sich Rechenschaft zu geben über die inneren Zusammenhänge der neueren Musikgeschichte, auf welche Wagner hier deutet. Wer nicht auf das Symptomatische der Geschichte achten will, müßte ein solches Wort als überholte Extravaganz eines einseitigen, von inneren Gewaltsamkeiten nicht immer freien Künstlers beiseite legen.

Es versteht sich aber von selbst, daß bei der stets aufs Geistige gerichteten Fragestellung Wagners von technischen Fortschritten überhaupt nicht die Rede sein kann, und diese auch für uns hier nicht in Frage kommen können. Bei unserer Betrachtung der Entwickelung können wir uns jetzt nur die Frage vorlegen: Hat Wagner mit seiner Beurteilung ein tieferes Recht gehabt, ist ferner trotzdem ein Fortschritt in der reinen Musik Wirklichkeit geworden, und ist damit Wagners Idee ad absurdum geführt?

Ich glaube, diese Fragen – gewiß heute noch für sehr viele subjektiv – dahin beantworten zu können, daß Wagners Gedanke von der Abgeschlossenheit der Beethovenschen Symphonie und seinem eigenen

Entwickelungsverhältnis dazu als wesenhaft und in seinem tiefsten Kern als richtig, weil eben unmittelbar angeschaut, erkannt werden muß, obwohl offenbar in seiner Formulierung gelegentlich auch Beimischungen seiner endlichen persönlichen Natur mit hineinspielen. Zweitens, daß wir einen wesenhaften Fortschritt der gesamten Musikentwickelung in Anton Bruckner zu erkennen haben. Drittens, daß diese Entwickelung eigentlich gar nicht historisch von außen her betrachtet werden kann, wie Wagners Urteil immer aufgefaßt wird, sondern daß sie eine wirkliche, geistige Entwickelung der menschlichen Individualität bezeichnet. Darum kann sie gar nicht Wagner ad absurdum führen, sondern erweist in Wagners Gedanken nur die in Beethovens Individualität wirklich vorliegende Begrenzung seiner Kunst, die seitdem in ihrer Sonderentwickelung im besten Falle sich auf Wiederspiegelung besonderer Volkseigentümlichkeiten beschränkte, wenn sie nicht gar einen »internationalen« Menschen darstellen wollte.

Vor dem Bewußtsein Wagners lag die Beethovensche Symphonie als abgeschlossener Ausdruck jenes Menschheitsbewußtseins, das aus der Erkenntnis seines Sündenfalls und seiner Zerspaltenheit aus allerpersönlichsten Kräften des zur Freiheit strebenden Ichs wieder zu einer Einheit, zu einer Entsündigung sich erhebt. Prometheus-Beethoven suchte sie aus dem Geiste der »Kraft, die ihn vor andern auszeichnete«, zu erringen, indem er über den Epimetheus

des Adagios zu einer neuen Verbrüderung der Kräfte, zum Freiheitserlebnis strebte. Die Form der Sonate oder Symphonie, als formgewordener Dualismus, der zur Lösung strebt, als »eine den Gegensätzen abgerungene Einheit«, hat in der Tat in Beethoven ihre grundsätzliche Gestalt angenommen. Beethovens Wesen und seine Form decken sich. Wagner konnte daher, immer ‚sub specie aeternitatis' diese Entwickelung anschauend, in der Instrumentalsymphonie seiner Zeit nur Wiederholung mit vielleicht technisch vorgeschritteneren Mitteln, nicht Neuschöpfung erkennen. Er hatte von dem Entwickelungsverhältnis seines eigenen Werkes zur Beethovenschen Symphonie das ganz klare Bewußtsein, das nicht nach literarhistorischen Entwickelungen fragt, sondern vor seinem Werk als vor etwas überpersönlich Geleitetem stand. »Mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit ... da sorgt der wunderliche Genius, dem ich für diesen Lebensrest diene und der will, daß ich vollende, was nur ich vollbringen kann*.« Aus einem solchen Bewußtsein, das sich selbst als ein besonderer lebendiger Teil der aus dem Geiste geleiteten Menschheitsevolution fühlt, ist das Urteil über Beethovens Symphonie entstanden. Der Musiker, der auf dem Wege der Instrumentalmusik etwas Neues schaffen konnte, mußte eben über das Zerspaltensein des Beet-

* Richard Wagner an M. Wesendonk, 23. September 1859. Ausg. 1905.

hovenschen Menschen hinaus eine grundsätzlich neue Menschenseele, aber in organischer Weiterentwickelung von der geistigen Menschheitsevolution geleitet, in sich tragen. Das hatte schon Grillparzer empfunden, als er in seiner Leichenrede auf Beethoven den Satz schrieb: »Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen; er wird anfangen müssen; denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört«. –

Es muß eben die gesamte neuere Musikgeschichte in einen viel weiteren Rahmen gestellt werden, um sinnvoll zu werden. Wer die große Wendung der neueren Geistesgeschichte seit dem fünfzehnten Jahrhundert verfolgt, die mit dem neuheraufkommenden naturwissenschaftlichen Weltbilde aufs engste verknüpft ist, der erkennt eine allmähliche Umlagerung des gesamten geistig-sinnlichen Gefüges der Menschennatur, die eben nicht die gleiche durch Jahrhunderte und Jahrtausende bleibt, sondern sich funktionell verwandelt an den geistig-sinnlichen Realitäten, in die sie hineingestellt ist. Rudolf Steiner hat in seinen »Rätseln der Philosophie« die Gesamtentwickelung des menschlichen Geistes seit dem Beginn des philosophischen Denkens an der Umwandlung der menschlichen Natur verfolgt. Das Gleiche kann in entsprechender Weise auf allen Gebieten des geistigen Lebens gefunden werden. Und dann kommt man auf das Gesetz des Werdens selbst. Man darf vielleicht in einem abkürzenden Bilde sagen: Es be-

ginnt mit dem einsetzenden naturwissenschaftlichen Denken der vorher noch viel stärker leibfrei die geistigen Kräfte der Umwelt aufnehmende seelisch-geistige Teil des Menschen in seine leiblichen Hüllen hineinzutauchen, sich mit dem Leiblichen immer enger zu verbinden. Der Mensch dieser abendländischen Kulturperiode beginnt allmählich die Welt ausschließlich durch seine Hüllen wahrzunehmen. Je mehr er sich ganz auf seine leiblichen Sinnesorgane stützt, desto mehr enthüllt sich ihm nun das seiner eigenen Leiblichkeit Verwandte in der Außenwelt. Er entdeckt die Materie und ihre Gesetzmäßigkeit. Zugleich aber schwindet immer mehr das ältere leibfreie Erleben im Übersinnlichen, und im Sinne dieser Entwickelungsphase mit Recht. Er erobert die Welt der Erscheinungen, er entdeckt die Erde, er errechnet jetzt den Kosmos, den er früher unmittelbar erlebte.

Immer mehr bindet sich sein Denken an die Funktionen seines leiblichen Gehirnes. Aus der reinen Gedankenbewegungskunst der Scholastik, in der sich auf ihrer Höhe durchaus geistige Wirklichkeiten für diese Zeit enthüllten, die aber durch die Umwandlung der Menschennatur in leeres Gedankenspiel auslief, entwickelt sich nun das abstrakte, naturwissenschaftliche Gehirndenken, das, von England her ausgebildet, die Grundlage für die nicht an sich im Wesen der Sache liegende Verbindung der Naturwissenschaft mit dem Materialismus abgibt. Immer stärker fühlt

sich der Mensch innerhalb seiner Leiblichkeit bestimmt. Er fühlt sich bedroht von dem Gleichartigen draußen, von der Materie und ihrer Naturgesetzlichkeit, und erlebt sich doch dem gegenüber als ein Selbständiges, als ein Ich-Bewußtsein, das sich nicht bestimmen lassen will von Vorstellungsbildern, die ihm nicht mehr Wirklichkeit verbürgen. Der innere Kampf um die moderne Persönlichkeit beginnt. Aus dem Bedürfnis der Menschennatur nach Totalität ersteht der Gegenpendelschlag zum Materialismus in dem Impuls zur Entwickelung einer neuen Kraft, die mit Bewußtsein sich selbst bestimmen will, die sich heraushebt aus der Naturknechtschaft: das Streben zur menschlichen Freiheit. Aus dem einseitigen Raumesmenschen erhebt sich der Zeitmensch im Menschen und schafft sich seinen künstlerischen Ausdruck in der Zeitkunst.

Andererseits nehmen alle Gefühlserlebnisse ebenfalls teil an dieser Eintauchbewegung in die menschlichen Hüllen. Der Mensch fühlt innerhalb der Leibesaffekte. Ein ganz anderes, verleiblichtes Gefühlsleben tritt auf, das einerseits den Leib durchseelen, andererseits die Seele verleiblichen möchte. Innerhalb dieser Phase nun steht Richard Wagner als Künstler, also auch als Musiker. Er sah zurück auf Beethoven, dessen Musik den Freiheitskampf der erwachenden Persönlichkeit wie das Organ seiner Periode zum Ausdruck brachte. Während bei Bach das Ich-Gefühl, das subjektive Erleben noch wie aus-

gegossen und eingebettet flutet im kosmischen Weben, ist es bei Beethoven dort herausgetreten, hinein in die Menschenseele, und zum Ich-Erlebnis der selbstbewußten Persönlichkeit geworden und in dieser Kampfnatur zu einem neuen, unendlich expansionsfähigen Zentrum verdichtet. Beethoven stellt als Ich einen der großen Verdichtungspunkte dar, dessen gewaltige Ich-Kraft nun drängend ungestüm die kosmischen Weiten wieder zu erreichen sucht. Mozart nahm nicht mehr teil an dieser Verfestigung im Leibe. Er starb in einem Alter, wo andere erst in ihrem Leibe fest werden. Wagner empfand es, als hätte das zusammengefaßte Ich-Gefühl dieser gewaltigen Entelechie Beethoven seinen Drang nach immer umfassenderer Ausdehnung, heraus aus der Einsamkeit des Einzel-Ichs, soweit getrieben, daß er schließlich als Künstler seine in sich geschlossene Form zersprengen mußte. »Seid umschlungen, Millionen«. Und er empfand richtig im Sinne der Entwickelung, deren Träger und Schrittmacher er war, daß etwas Neues einzusetzen hätte. Aus dem Drama von Persönlichkeitskräften bei Beethoven wird bei Wagner folgerichtig das Drama von Weltenkräften in dramatisch bestimmten Persönlichkeiten. Wagner steht daher ebenfalls an einer Symmetriestelle, an einem Wellental. Diese ganz andere Scheitelstellung der tiefsten Vermenschlichung kündet sich etwa in einem Hauptbegriff des Dichters Wagner, dem das Göttliche nur im Reinmenschlichen sich offenbaren konnte, der nur

im Reinmenschlichen den Gott erschaute. Göttliches und Reinmenschliches sind hier wie konzentrische Sphären, von denen die reichere spendend um die andere schwingt. Er sucht nach Beethovens Willensmenschen den vollen, reifen, tönenden Idealmenschen in seiner Musik, während zugleich im äußeren Zerrbild dieser echten Entwickelung die Musik sich in das Zeitliche des Menschen vergrub. Bei Wagner ist die Musik bis ins innerste Leben des Organismus gedrungen. Man beachte einmal, wie sehr die Tristanmusik Atemkurve ist, wie stark die Parsifalmotive im Drama der Herzkräfte auf Herzrhythmen, gesunden wie kranken, gegründet sind. Das wurde zugleich ein Scheideweg der Musik. Wo Wagner den Menschen durch seine Töne vergeistigte, wurde auf der Klingsorseite des Lebens die Musik vermaterialisiert; denn diese Vermenschlichung hatte die Musik zugleich zur Nervenmusik gemacht, die nun ihre kosmische Heimat sich bewahren oder »nervös« sich aufsplitternd in den leeren Raum bloßer Sinnesreize, bloßer Emotionen sich verlieren konnte.

Man stelle sich einmal vor, daß bei diesem Untertauchen der Musik bis in das Seelisch-Leibliche des Menschen, dem Ewigen dieses Menschen nicht zugleich die Richtung auf die höchsten Ziele, die höchste Würde, das höchste Bewußtsein gewiesen worden wäre. Die Musik wäre in erotischen, neurasthenischen Naturalismus versunken, wie sie in der Hand verantwortungsloser Nachfolger auch versank. Der Grals-

speer wäre dann in Klingsors Hand geblieben. Statt Beethovens Willenskräften aber sind hier bei Wagner die höchsten Liebeskräfte am Werk, um die Umbiegung zu vollbringen. Hierzu aber war eine kosmisch gehaltene Kraft nötig, um den ungeheuren erdhaften Willensimpuls Beethovens umzubiegen. Das schließt das tragische Leben Wagners auf, der eigentlich das Ideal der Ruhe in sich trug. Nichts ist schwerer, als wenn ein Genie Kurvenstellung hat. Dort werden die stärksten Steuermänner gebraucht, welche den Kurs zum Höchsten als eigene Angelegenheit unverrückt im Auge haben. Und wäre Wagner nicht eine solche Riesenkraft, welche die tiefsten Verbindungen mit den ewigen Hintergründen des Lebens gehabt hätte, die Musik wäre im Leibe untergegangen, atomisiert worden.

So lag die weltgeschichtliche Aufgabe eines neuen Symphonikers doch nicht ganz so, wie Wagner sie 1849 formulierte, weil er damals nicht sehen konnte, wie die neuere Entwickelungsbewegung sich in den Menschen innerlich vorbereitete. Erst dem Parsifaldichter begann sie sich zu künden. »Wer will nun auf Beethoven das sein« – hatte er einst geschrieben – »was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war?« Wer hier gradlinig weitergehen wollte, hätte nur eine geistige Bewegungstendenz mechanisiert. Wirkliche Entwickelungen aber gehen in rhythmischen Pulsschlägen vor sich; jede Entwickelungslinie, die ihren inneren Impuls in sich

trägt, kommt als Wirklichkeit durch den alles Leben beherrschenden Rhythmus von Aus- und Einatmen, von Verdichten und Ausdehnen zustande. Und hier tritt in eine bestehende Entwickelung immer der neue Einschlag, dessen Geheimnis eben das offenbare Geheimnis der Individualität ist, die sie trägt.

Der von Wagner aufgerufene »Genius der Musik« verlangte aus dem Sinne des ganzen Menschheitswerdens heraus eine Umwendung. Von Bach über Haydn und Mozart zu Beethoven ging die innere Tendenz der Geschichte auf ein Hineinversenken der Musik in die Persönlichkeitsentwickelung des neueren Menschen. Sie mußte kommen, wollte die Musik nicht in Formen erstarren und den Zusammenhang mit dem tiefsten Ringen des modernen Menschen verlieren. Und gerade hieraus zog sie ihre Verjüngungskräfte. Im Drama Wagners war der Kulminationspunkt der völligen Durchdringung der gesamten menschlichen Organisation auf dieser Stufe erreicht.

Jetzt aber ist der innerlich wahre Fortschritt nicht eine mechanische Steigerung dieser Richtung, sondern die Musik, wenn sie den Zusammenhang mit der menschlichen Evolution behalten will, braucht den neuen Einschlag, muß teilnehmen an der umgewendeten Bewegung, an einer neuen Auftauchbewegung des Geistig-Seelischen aus dem Leiblichen, in dem es die Freiheitsmöglichkeit erlebte. Des Menschen Geistig-Seelisches beginnt auf allen Gebieten des Lebens sich frei zu machen von dem Verfestigen

im Leiblichen. Das Zeichen des neueren Menschen ist heute überall ein Suchen nach neuer reiner Geistigkeit, nach neuer tiefinnigster Verbindung der Persönlichkeitskräfte mit dem Kosmisch-Geistigen. Es gibt heute schon wenig geschichtliche Perioden, die der jungen Generation so unverständlich sind wie die Ideen der Zeit von 1883 bis 1901. Es war, mit wenigen Ausnahmen, eine Periode wirklicher Verfinsterung.

Der neue Symphoniker, der in Tönen »absoluter Musik« aussprechen sollte, was unausgesprochen, ja noch unaussprechbar in dem Suchen der Generation seit dem überständigen Materialismus tief unten wirkte, der mußte auf Beethoven das sein, was auf anderer Stufe Bach einst mit seiner unzerteilten Gotteinheit war, aber er mußte zugleich Erbe der ganzen Persönlichkeitsbewegung und ihres Abbildes in der Musik sein. Die Ausdehnung war bis zum Sprengen durchlebt, wie aber, wenn ein Mensch kam, dessen ganze Seele, ausgegossen über den Kosmos, nun wieder voll einatmete, was sich ihr gnadenvoll öffnete? Ein neuer Wellenberg wäre dann erreicht, ein neues Ausgegossensein über die kosmische Welt, die aus ihren Höhen nun die Seele formt, wie in Beethoven aus persönlichen Seelenkräften der Kosmos geformt zu werden schien. Eine scheinbare Rückläufigkeit, in Wahrheit höhere Rechtläufigkeit von persönlich gebundener Kunst zu kosmisch inspirierter Kunst ist es, welche aus dem inneren Impuls der Zeit, also auch vom »Genius der Musik« verlangt wird.

Und er sandte uns Anton Bruckner. Wo dieser in die höchsten kosmischen Kräfte hinaufleitet, wie in seiner 9. Symphonie, schafft er nun seinerseits sein persönlichstes Werk. So wirken in dem geistigen Pulsschlag der Welt die beiden Kräfte in ewiger Verbindung:

»Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen;
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt,
Du danke Gott, wenn Er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn Er dich wieder entläßt.«

Goethe, Divan.

Nicht Beethoven und Bruckner sollte man daher allein in eine Entwickelungslinie zusammenfassen. Dann erscheint alles inkommensurabel, und die Urteile müssen schief werden. Wir können jetzt sehen, warum es so sein muß. Die Linie führt nicht von Beethoven zu Bruckner, sondern von Bach über Beethoven und Wagner zu Bruckner. Bach und Bruckner. Diese beiden kann man zusammenfassen unter eine innere Gemeinschaft. Sie beide stehen morphologisch im Gleichtakt, wenn auch nicht in gleichen Phasen. An ihrer Spannungsweite können wir messen, welchen Schritt der neuere Mensch seelisch tat. An der Betrachtung Beethovens und Wagners in diesem weiten Rahmen können wir sehen, wie er aus tief gesetzlichen Impulsen getan wurde.

Rudolf Steiner hat in seinen »Rätseln der Philosophie« (2. Aufl. I, 62) das Werden der inneren Entwickelungslinie des Gedankenerlebens der neueren Zeit charakterisiert: »In der menschlichen Seelenorganisation vollzieht sich – seit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert – eine Umwandlung ... dadurch ..., daß der Gedanke nun nicht als Wahrnehmung empfunden werden kann, sondern als Erzeugnis des Selbstbewußtseins. Es ist diese Umwandlung in der menschlichen Seelenorganisation auf allen Gebieten der Menschheitsentwickelung zu beobachten.« In der Entwickelung der neueren Musik finden wir das gleiche. Bach, der Musiker mit Augensinn, nahm noch wahr, wie etwa objektiv-mathematische Anschauung innerlich erlebt wird. Es gehört geradezu zu den Grundzügen der Natur Bachs, daß seine Musik von innerlich angeschauten Bewegungen sich inspirieren läßt. Nicht im trivialen Sinne einer äußerlichen Tonmalerei, sondern seine Phantasie ist im allerstärksten Maße plastisch, aus inneren Schaukräften geleitet. Das war es, was Goethe so verwandt entgegentrat. Das Subjektiv-Dynamische, das ihm aus Beethovens Willensakzenten entgegensprang, beunruhigte seine Natur. Wagners Musik ist in stärkstem Maße Seelengebärde, der Mensch bewegt sich in ihr, wenngleich sie auch den Bachschen und Beethovenschen »Duktus« hat, wo Wagner als dramatischer Proteus ihn braucht. Bruckner lebt wie Bach wieder im Kosmischen, aber auf einer ganz

anderen Ebene. Alles ist gleichsam im innersten Seelenbewußtsein geboren und vom Kosmos getauft. Gewiß, Bach ist von einer so ungeheuren Vielseitigkeit, daß man sagen kann, bei ihm finde sich – wenn auch keimhaft – schon alles. Er lebt eben in der Tat »am Busen Gottes« und schaut schon, was nachher erst Schöpfungsoffenbarung wird. Aber man darf sich doch nicht den Blick für das Wesentliche trüben lassen. Zwischen Bach und Bruckner liegen nun einmal die großen Stufen des erwachenden Ich-Bewußtseins in der Musik. Dazwischen liegt das Werden der modernen Persönlichkeit, deren klingende Seelenbiographie eben die Geschichte der Musik darstellt. Das aber gibt in allem der modernen Musik ihre Farbe. Wir sprechen so oft vom Wiedererstehen Bachs, wenn Musiker heute Bachs polyphone Formen aufnehmen. Vom Wiedererstehen der inneren Bachschen Haltung, aus der diese Polyphonie bei ihm aus einem Zeitstile herausgeboren war, spüren wir leider wenig. Regers vollendete, vielleicht schon wuchernde Polyphonie steht im Grunde ohne die innere Ruhelage Bach unendlich viel ferner als etwa Bruckner mit seiner ganz anderen Form. Geschichte bloßer Formen würde irreführen, wenn in dem äußerlich Verwandten oder Gleichen nicht das grundsätzlich Verwandelte in seinem inneren Zusammenhange mit der Gesamtentwickelung des Menschen mit aller Deutlichkeit ins Auge gefaßt wird. Ja, die Geschichte der bloßen Formen, welche alle nur be-

dingte Gültigkeit haben, ist eine Gedankenrichtung, welche die Verhärtung um sich breiten muß, wenn Formen nicht als bestimmte Gefäße bestimmter Zeitkräfte gesehen werden. So wie die Zeitbegriffe heute laufen, sind sie nicht eben sehr feinfühlig für Unterschiede, die im Geistigen bleiben und nur im erlebenden Menschen faßbar werden.

So wollen Entwickelungslinien zart gefaßt sein. Wer in der Kunst mit der massiven Entwickelungstechnik der populären Naturwissenschaft Pfade verfolgen will, kommt ebensowenig zur Sache selbst, wie der Außenseiter, der kurzerhand ein Entwickelungsgesetz des Künstlers und der Kunst leugnen will.

Mit Anton Bruckner hat die äußere scheinbare Rückläufigkeit in der Entwickelung der deutschen Musik über das Musikdrama hinaus eingesetzt. Diese scheinbar rückläufige Bewegung aber ist keine Widerlegung der Ansicht Wagners, sondern nur eine tiefste Bewahrheitung seiner Inspirationen, tiefer als seine Worte es gelegentlich auszusprechen scheinen.

Es hat mich immer wahrhaft ergriffen, wenn ich im sechsten Bande von Glasenapps Lebensdarstellung des Meisters seine Bekenntnisse zu Bach wie seine Sehnsucht nach einer ganz neugeformten Symphonie etwa aus dem Geiste seines Karfreitagszaubers heraus erfuhr. Hier spricht nicht ein alter Mann, dem die Kräfte schwinden, sondern der Schöpfer des Parsifal, der furchtbarsten dramatischen Akzente selbst bei Wagner, der ein Neuland kommender Ge-

schlechter ahnt. Er, dessen Hüllen aber jetzt seiner Persönlichkeit eine neue Altersdurchlässigkeit gewähren, schaut Bach ganz im Sinne unserer Einstellung an, wenn er vor dessen Gotteinigkeit selbst in seinen heitersten Werken so ergriffen ist, daß er dagegen die ganze moderne Musik, sein eigenes Werk nicht ausgenommen, als nervöse Musik empfand. Noch fand er, daß in seinem eigenen Parsifal alles »blutig« sei: »Bach gefällt mir besser als ich«, scherzte er da wohl mit vollem Ernst. – »Es ist wie die Stimme des Dinges an sich, das Nervöse, Sentimentale erscheint einem kleinlich dagegen. Bei Beethoven wird schon alles dramatisch. Bei Bach ist alles im Keime vorhanden, was dann in einem üppigen Boden wie Beethovens Phantasie fortwucherte*.« Seit Bach seien die Formen der Musik eher kleinlicher geworden**. Immer wieder aber packte den Meister die Sehnsucht, nach seinen »blutigen« Werken noch einmal rein symphonische Gebilde schaffen zu können: »Symphonien möchte ich komponieren, wo ich schreiben könnte, was mir einfällt***.« Das will sagen, wo nicht die Gesetze des Seelenlebens, und meist eines tief aufgewühlten Seelenlebens, ihm die innere und äußere Form aufzwingen; vielmehr sehnt sich der Meister nach einer neuen durchgeistigten Welt der reinen Musik, zu deren Geburt er selbst erst die Bedingungen, Keime, Wehen,

---

* Glasenapp VI, 164. ** Ebenda, 446. *** Ebenda, 152.

wie alle Hintergründe erschaffen hatte, nach einer Musik, in der er sich ganz frei den Inspirationen einer reinen Altersgeistigkeit aufschließen und hingeben konnte. An den Geist seiner Anfangsworte von »Religion und Kunst« fühlt man sich gemahnt, wenn er plötzlich den Gedanken äußerte, er wolle die hohen christlichen Feste komponieren, um so am Ende seines Lebens die seelisch-geistige Seite des christlichen Festgedankens mit seiner Kunst in ihrem inneren Zusammenhange mit unserem natürlichen Lebensrhythmus neu zu beleben. Es hätte das wohl eine vom Dogma erlöste wahrhaftige »Seelenmesse« werden können!

Wir könnten hier, um die innere Einstellung eines solchen Urteils zu verstehen, Wagners Urteil über die Beethovensche Symphonie auf einer weiteren Stufe wiederholen. Nach Wagner ist auf dem Gebiete des musikalischen Dramas im Grunde kein Fortschritt mehr möglich, es ist vollbewußte Einzelhöhe. Es sei denn, daß die Musik von innen heraus eine neue Entwickelung auf der organischen Linie nimmt, um deren Aufdeckung wir uns hier bemühen. Alles andere wird nur Wiederholung oder, ohne den kosmischen Zusammenhang der Durchgangsnatur, Nervenzuckung, Artistenkunst, Literatur sein. Wagner, der überhaupt im Alter ein erstaunliches Bewußtsein für geistige Zusammenhänge und Gesetze entwickelte und damit die Entwickelung schon vorausspürte, hatte ein tiefes Bewußtsein auch von diesem

kritischen Punkte der Entwickelungslinie. Glasenapp (VI, 604) berichtet ein tiefernstes Wort voller Sorge und noch ohne Kenntnis des Ewig-Jungen: »Es ist zu Ende mit der Musik, und ich weiß nicht, ob meine dramatischen Explosionen dieses Ende aufhalten können.« Sehen wir, wo diese Linie organisch weiterläuft.

Wer in Wagner eine Erscheinung von Weltwende erkannt hat, die im Grunde erst in die allerersten Stadien eines allgemeinen tieferen Verständnisses getreten ist, und durch die noch immer neue Wege überall hinaus in weite Zukunft führen, wenn man sie nur mit innerer Freiheit gründlich nimmt, dem konnte sich wohl die Frage aufdrängen: Was hat der Meister uns in seiner Kunst noch zu tun überlassen; nicht in der Aufnahme seines Wirkens, sondern in der Aufgabe, die er dem deutschen Künstler als innere Forderung der geistigen Entwickelungslinie überließ?

Eines fehlte dieser gewaltigen Persönlichkeit, etwas, was er in seinem Leben vergeblich suchte, weil es seine Aufgabe voller Kämpfe ihm diesmal noch nicht erlaubte, was denn auch in seinem Werke noch nicht die Rolle spielte, die, nachdem er die Kämpfe für uns gekämpft hat, nun die Welt der Zukunftsmusik, wie des Zukunftsmusikdramas für uns werden muß: Die Darstellung der untrübbaren, unberührbaren, ganz in sich selbst im Gleichgewicht zwischen »Ich« und »Kosmos« schwingenden krafterfüllten großen

Ruhe. Wagner wußte wohl, daß ihm auf seinem Wege jene Ruhe versagt sein würde, daß er erst einmal zum Erwecker bestimmt war. Was für Welten aber jener Ruhe, jener Alterssehnsucht nach einer neuen Musik in ihm noch verschlossen als sehnsüchtig aufsteigende Vision ruhten, mögen wir aus kurzen Augenblicken erkennen, in denen diese Welt sich in ihn senkte, und er sie nicht aus den Forderungen seines Dramas heraus zurückzustoßen brauchte: »Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht –« und die Stille des Karfreitagszaubers – »da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt«. Wir haben schon erwähnt, wie schmerzvoll er selbst im Parsifal das »Blutige« seiner Aufgabe empfand, der er sich in keinem Augenblicke seines Lebens entzog. Die Mysterien des Blutes in jeder Form, an denen eine künftige Wagner-Gemeinde noch ihr erweitertes Verständnis erproben kann, sie beherrschen wirklich alles durchströmend diese Welt, von dem Rasen der Kundry, über Amfortas, bis hinauf zu jenen Takten der großen Ruhe, in der das Blut des Erlösers im Gral sich in diese blutig-zerfleischte Erdenwelt hineinsenkt. Hier hat Wagner – »die durchchristete Sibylle« – das Herannahen einer neuen Christusoffenbarung, deren steigende Ahnung die Arbeiten seines Alters immer bewußter erfüllte, in seiner Welt vorausgenommen. Hiermit sind wir geistig in den Höhen der deutschen Kunst endgültig über den bloßen Prometheus-Epimetheus-Dualismus hinausgeführt. Wag-

ners ganzes künstlerisches Lebenswerk geht von Anbeginn von diesem tragischen Typus der Beethovenschen Periode fort zu einem neuen Menschen durchchristeter Freiheit. Der Ring des Nibelungen erscheint in diesem Zusammenhang als eine Zusammenschau der Weltentwickelung der vorangehenden Perioden, aus deren Läuterungsfeuer der ewige Keim in die kommende durchchristete Welt des Grales sich hinüberschwingt. Hier hat Wagner an den angegebenen Stellen seinen höchsten Ausdruck einer kommenden Musik und damit einer kommenden Menschenseele geschaffen; aus diesem durchchristeten Geiste muß die neue Menschenseele durchkraftet sein, der eine Musik der großen Ruhe, der wahrhaftige Ausdruck sein kann, die sich als Durchgang für ein neues Christuserleben fühlen darf, und nicht wieder neue Nachbilder einer Prometheus-Seele in die Welt setzt. Und erst eine so zubereitete Menschenseele würde im kommenden Musikdrama die seelische Grundlage dafür abgeben, daß ihr Tonabbild sich zugleich in den Gesetzen ihres Seelenlebens und in strömender symphonischer Form äußern könnte.

Was die von Wagner sich abwendenden Musiker – und hier kommt er ja nur mit einem Teile seines Wesens in Frage – mit vollem Recht suchten, war der symphonische Strom. Nur konnten sie den Menschen noch nicht in sich erzeugen, der einen neuen symphonischen Strom hervorquellen lassen konnte.

Wagner selbst suchte den »Heiligen«, dessen tönende Aura wieder Symphonie sein konnte. Doch er war noch zum Weckrufer bestimmt, und konnte diese neue, tiefe, ruhevolle Gleichgewichtslage der durchchristeten Seele noch nicht erreichen.

Wagner spricht im »Judentum in der Musik« einmal davon, daß »wahre edle Ruhe nichts anderes ist als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit«. –

Es gibt aber auch eine Ruhe, die nicht aus Resignation erwächst, bei der »alles Drängen, alles Ringen« ewige Ruhe ist »in Gott dem Herrn«, weil der Pulsschlag des persönlichen Wollens im Gleichtakt schwingt mit dem Pendelschlag des kosmischen Willens, der die Entwickelungen leitet. Diese Ruhe, die Goethe verkündete, die Christus lebte, hatte Wagner an seiner Stelle noch nicht. Hier spricht sich ein Gesetz seiner Persönlichkeit aus. Man wende nicht ein, Wagner sei eben Dramatiker, und das schließe dieses Ruhen aus. Einmal wäre hiermit auch nur dasselbe Gesetz in anderer Form angedeutet; dann aber trifft es nicht den Kern. Shakespeares, mehr noch Hebbels Tragödie ist in ihrem Grundelement Bewegung, ja bei Hebbel Unruhe; Goethes Iphigenie ist in der Tiefe von einer geradezu kosmischen Ruhe erfüllt, wie sie etwa im Lohengrinvorspiel waltet. Es hängt also nicht unbedingt an der dramatischen Kunstform und dem dramatischen Denken.

Auf dem Wege zu diesem ruhevollen Mysteriendrama im symphonischen Strome liegt als erste Station der reinen Musik das Werk Anton Bruckners. Noch einer unbekannten Zukunft angehörend, aus dem Geiste dieser ruhevollen Musik entsprungen, die alle Elemente früherer Zeit durchdringt und auf ihnen organisch in zunehmender Vergeistigung ruht, steht vor uns verhüllt der Mysteriendramatiker einer neuen geistigen Volksgemeinschaft, die der Aufmerksame schon kommen fühlt. Gleich wie Bruckner oberhalb der Beethovenschen Symphonie steht, wird dieses noch verhüllte Musikdrama eine Stellung etwa oberhalb der Passionsdramen Joh. Seb. Bachs einnehmen. Das ist eine Entwickelungslinie in der Musik, die kommt. Es tut gut, sie sich geistig klar zu machen, die Gegenströmungen kommen von selbst, laut und stark, und werden zu Zeiten diese Linie überdecken.

Wer nicht von Phrasen befangen ist und etwa in Bruckner einen Wagnerianer der Symphonie sehen möchte, sondern wer auf die innere Geistigkeit beider Künstler sein aufmerksames Ohr richtet, wird sofort spüren, daß von Wagner zu Bruckner, wenn man beide einmal als große Typen nimmt, die innere menschheitliche Umlagerung der Seelenkräfte stattgefunden hat. Wagner steigt aus seinem Sinnlich-Seelischen auf zu der Darstellung seines umgewandelten Geistig-Seelischen. In dem gralsberührten Parsifalerlebnis schreitet gewissermaßen dieser Menschentyp zur Wiedervereinigung mit seinem

höheren Ich, von dem er abgetrennt war. Wagner hat die Beziehungen zur Menschheitsbestimmung nie verloren, wie seine von zentrifugalen Mächten gepeitschten Nachfolger, welche mehr oder weniger hinunterstürzten in den Abgrund der unteren Seelenkräfte und -triebe. Bruckner kennt diese zentrifugalen Kräfte nicht mehr. In seiner Kunst lebt schon der umgewandelte höhere Seelenmensch. Der ungestüm zur Freiheit strebenden Gefühlswelt einer subjektiven, aber kosmisch gehaltenen Natur antwortet hier eine objektive Seelenwelt. Den tönenden Gesetzen unseres Seelenlebens bei Wagner ersteht hier in ruhevoller Schönheit ein Tongleichnis der seelischen Seite der kosmisch-objektiven Erlebnisse in den geistigen Reichen und zieht uns in seine schwingenden Rhythmen hinein. Bachs Musik ist wunschlos, in Beethoven lebt die Katharsis, in Bruckner die Auferstehung der modernen Musik. Der innere Stufenweg der Menschenseele bildet sich auch in der Musik heraus. Und das erste Ergebnis dieser seelischen Umlagerung ist die große Ruhe, welche mit Bruckner wieder in die Musik einzieht.

»Ein Herze, das zu Grunde Gott still ist, wie er will,
Wird gern von ihm berühret, es ist sein Lautenspiel.«

Angelus Silesius.

Diese überweltliche, gottbeseelte Ruhe ist das neue Lebenselement der Musik Anton Bruckners. Sie hat gar nichts Mönchisch-Quietistisches, vielmehr leben

wir bei ihrem Klange, wie in einem Element geistiger »potenzieller Energie«, welche gewaltigste Bewegungen ausströmen läßt, ohne je in krampfartiges prometheisches Drängen zu fallen. Sie atmet etwas wie ein ruhevolles, schlechthin gutes Wollen aus, an dem alles Zerstörend-Dämonische in seine Schranken zurückgebannt wird. Diese Tonwelt bewegt sich daher in nichts mehr auf dem Gebiete der Nervenkunst. Sie konnte erst aus einem neuen, mit der geistigen Welt in voll-innigem Kontakt stehenden »Ich« entkeimen, nachdem die Musik alles Menschliche und Übermenschliche vollkommen durchtränkt hatte, so daß – wie Wagner prophetisch in seiner Schrift »Beethoven« verkündet hatte – aus der deutschen Musik dereinst eine neue deutsche Seele wie aus ihrem guten Genius sich erheben würde. Bruckner ist schon dieser neue Musiker aus kosmischer, geisterfüllter Ruhe, weil er als Schaffender schon dieser neue Mensch ist, der zwar hier unten als Erdenpersönlichkeit als ein sonderbarer Anachronismus – nicht wie so manche uns glauben machen wollen, als eine romantische Nachgeburt – eines erst kommenden Ichs herumwandelte, als höheres, schaffendes Ich aber ganz in dieser neuen beständigen Verbindung mit der geistigen Welt stand. Es war ein erstes Organ eines kommenden Jahrhunderts des Geistes, das sich auf Erden noch unbewußt bewegte. Wir aber dürfen dabei nicht stehenbleiben. Wir müssen verstehen, was er geschaffen hat.

Bruckners Musik bedeutet den Ausdruck einer neuen Menschenseele, die da kommen soll, die im deutschen Wesen aus den Trümmern dieses Krieges aller gegen alle erstehen soll und muß, eines Menschen, der in einer reineren und vollbewußten Entwickelung seiner noch heute in der Materie gefesselten Seelen- und Geisteskräfte bis zur hellsichtigen Gotteserkenntnis sich emporschwingt, um mit dieser sein Leben zu richten, daß es nicht mehr in der Welt seiner Nerven sich zerfleischen könnte. Bruckner, der angebliche Nachromantiker einer vergangenen Zeit, wird der erste Klassiker einer neuen geistigen Menschheitsauslese, einer neuen »Seelenrasse« aus deutschem Gemüt und Geblüt sein! — Man glaube nur nicht, daß hier irgendeine Apotheose beabsichtigt sei. Diese Dinge kommen, ja sie sind für einen wirklichen Goethischen Augensinn oder Wagnerischen Ohrensinn schon da!

So wird denn auch eine solche Betrachtung der Musikgeschichte in Zukunft zu dem Verfolgen einer großen Metamorphose werden müssen, die uns durch die Seelenbiographie des Menschenwesens führt. Und nur so sollte sie von der Wissenschaft bis ins einzelne notwendigster Spezialforschung hinein dargestellt werden, daß alles Äußere, Pragmatische, Technische nur innerhalb dieses großen Rahmens zu seinem Recht kommen sollte. In dem Maße, wie seit Bach die innere Unzerteiltheit abnimmt, wächst die

Persönlichkeitsdurchformung. Die großen übersinnlichen Formkräfte werden nicht mehr im gleichen Maße erreicht. Dafür aber entsteht aus dem von der Musik nun aufgenommenen Kampf zwischen unbewußten Wachstumskräften und zerstörendem Selbstbehauptungswillen der bewußte Mensch in der Musik. Die vollständige Durchleuchtung des menschlichen Gesamtorganismus setzt ein, wie eine Inkarnation der Musik in den Menschen; bis dieser Gesamtmensch reif wird, sein geläutertes leibgebundenes Seelenleben umzuwandeln in kosmisches Seelenleben, in die reinen Kräfte seines vergeistigten Selbst. Mußte auf der vorigen Stufe die Musik auf strömende symphonische Form zugunsten einer Seelendurchleuchtung verzichten, so setzt gerade hier die in Bruckner zuerst sich kündende neue große kosmische Form ein. Dazu aber muß sie auf Gebietsumfang, der noch beim Dramatiker unendlich war, verzichten, um an Geistigkeit zu gewinnen, um reine Musik im wahrsten Sinne zu werden.

Ehe wir uns nun ganz der besonderen Betrachtung des Brucknerschen Kunstwerkes zuwenden, darf vielleicht, um die Stellung der Brucknerschen Symphonie zu dem Hauptvertreter der nachbeethovenschen Symphonie zu bezeichnen, ein Hinweis auf Brahms als Symphoniker innerhalb der angedeuteten Entwickelungslinie gewagt werden. Hierbei ist es ja schwer, zwischen den Parteimeinungen etwas auszusprechen, was aus dem Wesen der gesamten Ein-

stellung, ohne Sympathien und Antipathien von drei Seiten her, sich erheben mußte!

Bruckners symphonische Vorgänger waren nicht über den dualistischen Beethovenschen Menschen und seine eigentümliche kosmische Stellung hinausgekommen. Bruckners Werk steht seit Wagner als das einzige in der deutschen Musik, das ohne Hemmungen eine eigene geistige Welt ausspricht. Wer hier ohne enge Wertgefühle vergleichen kann, dem kann hier Brahms zwischen Wagner und Bruckner wie ein — im höheren, geistigen Sinn — noch nicht ganz Geborener erscheinen, eine immer strebende Natur voller Hemmungen, in deren ehrlicher Darstellung der Hauptcharakter seiner ganz bestimmt im deutschen Wesen wurzelnden Eigenheit und deren Wirkung auf ähnlich organisierte Naturen beruht. Wer den deutschen Roman des neunzehnten Jahrhunderts kennt, wird einen Parallelschritt in der Darstellung finden, und in der Malerei steht heute neben dem Brahmstyp Klinger (der Vergleich hinkt natürlich, aber vergleichen heißt ja nicht gleichsetzen) die Brucknerseele Hans Thomas.

Brahms hat nicht den gewaltigen Auftrieb Beethovens »zu höheren Sphären«, er kommt mit seiner Symphonie auch nicht in die höhere Ebene der Spirale, sondern bewegt sich in gewissem Sinne in der Höhe Beethovens auf gleicher Ebene weiter. Was er dort findet, ist keine neue tragende Menschenart, sondern immer wieder die eigene, ehrliche, knorrig-deutsche

Seele. Deren bestes und stärkstes Element, den überschwänglichen Aufwärtstrieb auf den Flügeln der Not, den befreit er zwar dort nicht, wohl aber ahnt er ihn und sendet ihm den besten Teil seiner Sehnsucht zu. Brahms spricht in seiner Musik von einer geistigen Welt so, wie man aus alten Traditionen noch um die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sprechen konnte, wo man gegenüber der immer vordringenden geistigen Luft des Materialismus zwar noch seelisch standhalten will, aber ein reales Geisteserlebnis der übersinnlichen Welt doch nicht mehr hat. Daher hat er auch Beethoven im Wesen nicht erweitert. Gerade das, was Beethoven noch nicht, oder wenigstens erst in den letzten Werken, bis in die freie geistige Welt hinaufgeläutert hatte, die großartigen Knorren und Kanten dieser Kraftnatur, leben in Brahms weiter. Was aber für Beethoven schicksalhaft war und ihm ganz neue Menschengeschicke eröffnete, hatte Brahms aus der Nachfolge Beethovens gezogen: die Taubheit gegen die klingende Konvention. Es ist ganz eigentümlich lehrreich, seine Wirkung auf bestimmte Bildungskreise zu beobachten; denn die Brahmsgemeinde ist heute beinahe identisch mit den Kreisen der wissenschaftlichen Bildung und ihrer Anhänger, und es ist nicht schwer – ohne Wertung – das verbindende Zwischenglied zu bezeichnen. Es gehört zum Wesen der starken Künstlerpersönlichkeit von Brahms, daß er seine Menschenseele mit ihren H e m m u n g e n darstellt. In sei-

ner Musik lebt daher wirklich viel von einer besonderen Art des deutschen, ja protestantischen Menschen, wenn auch wenig von dem, der der Welt das Evangelium der Freiheit brachte. Hierin liegt die Beschränkung einer umfassenden Zukunftsmission für das Werk von Brahms. Es ist zeit- und klassengemäßer, als man ahnt. Nicht »akademisch« im Sinne der Formenzucht, sondern weil es die Hamletgefühle des seiner Hemmungen bewußt werdenden Bildungsmenschen so merkwürdig anzieht. Es hat natürlich wenig Sinn zu sagen, die Brahmssche Musik sei »intellektuell« oder sonst etwas derart: ganz etwas anderes aber ist es, wenn wir sagen, in ihm lebt die Menschenseele des gebildeten Deutschen mit seiner besonderen geistigen Kultur, die Seele des vielleicht feingliedrigen, im stillen Kämmerlein lyrischen Bildungsmenschen des neunzehnten Jahrhunderts voller heimlicher und offener Problemstellungen, voller Kämpfe und Hemmungen, voller Verzichte und Verkrampfungen. Nicht die weltweite und reinmenschliche Seele, die über Kasten und Bildungen im Geistigen atmet. Brahms bleibt im neunzehnten Jahrhundert, Bruckner spricht für das zwanzigste Jahrhundert, das eine neue Auslese verlangt.

Wenn der Verfasser übrigens Musik als Gebärdenkunst in sich Gestalt werden läßt, erscheint ihm bei Brahms meist ein Ringen gefesselter Menschen, in denen der Glaube an eine einst ihnen winkende Freiheit lebt. Wenige Takte Brucknerscher Musik,

so aufgenommen, führen sofort zu dem Erlebnis, draußen im Kosmos durch Welten zu schweben, die von Geistgestalten erfüllt sind, und mit diesen geistigen Mächten des Kosmos an ihrem Schaffen und Kämpfen um das Göttliche im Menschen teilzunehmen.

II.

VOM KÜNSTLERISCHEN WESEN ANTON BRUCKNERS

»Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfaltige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt:
Strömt Lebenslust aus allen Dingen
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.«

Die grundsätzliche Bedeutung, die wir hiernach Anton Bruckners Werk glauben zuweisen zu müssen, dürfte nun vielleicht in der geistigen Einstellung auf die zwei überhistorischen inneren Entwickelungslinien genügend betont sein. Bruckner in die Reihe der Musiker des neunzehnten Jahrhunderts bloß hineinzustellen, ist mit den Zeitbegriffen vorläufig kaum möglich. Denn die Zeitbegriffe haben, seit Kunst zur Zivilisation wurde, das Wesentliche verloren, was Bruckners Art bestimmt: den unmittelbaren Zusammenhang des Menschen mit den ewigen, übersinnlichen Hintergründen des Lebens. Das wird etwas nicht bloß Schemenhaftes erst dann, wenn man spürt, daß in Bruckners Musik sich etwas Grundsätzliches, in höherem als kunsthistorischem Sinne »Epochemachendes« in die Welt der Entwickelung zum Geistigen hin hineingesenkt hat, daß Bruckner hier in dem angegebenen Sinne an einer entscheidenden Stelle steht, den Ausdruck einer Menschenseele der Zukunft vorwegnehmend, wie Beethoven einst an seiner Stelle diese Bedeutung hatte.

Bruckner ragt als schaffender Musiker dauernd in die geistige Welt hinein, daher die Ruhe seiner ganzen Welt. Man wird unsere großen Musiker – wie den Künstler überhaupt – gar nicht erfassen können, wenn man sich nicht vor ihnen in die – meinetwegen bildliche – Vorstellung hineinstellt, daß sie die Möglichkeit haben, in ihrer Sprache etwas aus der geistigen Welt unmittelbar zu vermitteln, wie Teile eines ewigen Gesanges, dessen Charakter sich wandelt, gleichwie unser aufnehmendes Ich sich in seiner Jahrhunderte und Jahrtausende umfassenden, gesetzlichen Entwickelung durch Stationen bewegt.

Wer einmal in Rudolf Steiners »Theosophie« den Abschnitt über jenen Teil des übersinnlichen Erlebens, den man das »Geisterland« nennt*, unbefangen auf sich wirken läßt, der wird zu einer Ahnung wenigstens kommen können, was an exakter Wirklichkeit hinter einem solchen Wort steht, daß Bruckner als Musiker in die geistige Welt hineinragt. Was heißt denn im wahren Sinne musikalisch sein anders, als ein Erinnerungsvermögen leibfreier Art zu haben an Erlebnisse des Ich in geistigen Welten entweder im Schlafe oder in der Zeit zwischen Tod und Geburt, da man heranschreiten durfte an das übersinnliche Erleben im »Geisterlande«. Dort ist das wahre Reich des »geistigen Hörens«**. »Dieses ‚Klingen' ist ein geistiger Vorgang. Es muß ohne alles

---

* 10. Aufl., 1918, S. 102 ff. ** A. a. O. S. 105.

Mitdenken eines physischen Tones vorgestellt werden. Der Beobachter fühlt sich wie in einem Meere von Tönen. Und in diesen Tönen, in diesem geistigen Klingen drücken sich die Wesenheiten der geistigen Welt aus. In ihrem Zusammenklingen, ihren Harmonien, Rhythmen und Melodien prägen sich die Urgesetze ihres Daseins, ihre gegenseitigen Verhältnisse und Verwandtschaften aus. Was in der physischen Welt der Verstand als Gesetz, als Idee wahrnimmt, das stellt sich für das ‚geistige Ohr' als ein Geistig-Musikalisches dar.« – Man wird ja so gern mißverstanden, wenn man von einem Künstler als von einem Durchgang spricht für geistige Welten, die sich durch den Menschen offenbaren wollen, als ob man damit den Künstler, dessen Phantasiekraft ja offenbar höchste und reinste Aktivität ist, zu einem spiritistischen Trancemedium, zu einem »Bauchredner Gottes« herabnebeln möchte. Es kann natürlich nie – auch nicht in einer abgekürzten Redewendung – die phantastische Vorstellung gemeint sein, als ob gewissermaßen etwas fertig Gehörtes aus einer mysteriösen geistigen Partitur abgelauscht und abgeschrieben wird, wie der junge Mozart einst das Miserere von Allegri in Rom aufschrieb, sondern es wird hier nur mit allem Ernst auf den Unterschied des wahrhaft berufenen Künstlers vom Nachahmer hingewiesen. Den wahrhaft aus dem Urerlebnis schöpfenden Musiker macht sein übersinnliches Erleben im Reiche der geistigen Klänge aus. Im mensch-

lichen Willensorganismus wirkt, wenn auch am Tage die Majahülle der Vorstellungserlebnisse darüber gestülpt ist und unmittelbar die übersinnlichen Erlebnisse heute nicht mehr ohne besondere Vorbereitung hindurchläßt, was der Musiker im Menschen leibfrei in kosmischen Weiten erlebte. Es wirkt als etwas Unsinnliches, Unbegreifliches, rein Dynamisches, das durch die langsam erworbenen Organe des Menschen sinnlich werden will. Es ist gerade die Tat des phantasiekräftigen Musikers, *hier im Ton das entsprechende sinnliche Gleichnis zu finden, das dem geistig Gehörten, das in einer ganz anderen Stofflichkeit webt, Genüge tut.* Das Finden des sinnlichen Gleichnisses für geistiges Erleben in Wort und Ton, so daß das innere Leben der geistigen Welt dort hineingebannt erscheint, das ist eben ein vom Kosmos getauftes künstlerisches Schaffen. Wir stehen immer in dem sinnlichen und übersinnlichen Erleben darin. Nur haben wir uns im Laufe der menschlichen Evolution so stark mit den körperlichen Hüllen unseres Wesens verbunden, weil wir die Erde erfassen müssen, weil wir mit unserem *Leibe* nur unsere Erdenaufgabe erfüllen können, daß wir in unserer Leibeshülle, in dem vom Leibesgehirn und den Sinnesorganen erzeugten dichten Gewebe unserer Vorstellungen wie begraben sind. Wir spüren die Wirkung übersinnlicher Erlebnisse wohl noch, wenn wir etwa erwachen, aber wir sind durch die materialistische Zeitatmosphäre, wenn wir normale,

nicht atavistisch veranlagte Menschen sind, nicht mehr ohne weiteres in der Lage, ohne eigene Selbstverwandlung aus unserem Grabe im Leibe schon im Leben aufzuerstehen, durch unsere Hüllen hindurchzuschauen. Der dritte Akt des Parsifal ist eigentlich für unsere zeitliche Seelennot das tiefste künstlerische Spiegelbild. Abgetrennt lebt die Menschheit von der geistigen Welt, der Gral ist verborgen, der einzelne ist getrennt von seinem höheren Wesen. Unberaten von dem eigenen höheren Wesen, »dem einst Gott selbst zur Pflege sich gab«, das uns zeugte, das im Grabe des Leibes nur lebte »durch des Heilands Huld«, leidet die Menschheit die Amfortasqualen. Die Seelen veröden. Die Verbindung mit der geistigen Welt, der Gralsspeer fehlt. Die Totenklage der Menschheit um das eigene höhere Wesen, das ohne geistige Nahrung erstarb, erfüllt die Welt. Es ist keine Hoffnung, wenn nicht Jugendkräfte voll neuen selbsterworbenen Wissens ihn wiederbringen, die kosmische Bindung des Menschen wiederbringen.

Und diese Kräfte sind da. Das neue Wissen um die neue Gralssuche ist da und wartet unser. 1883 starb der Dichter des Parsifal; im selben Jahr begann Rudolf Steiner sein öffentliches Wirken. Als Anton Bruckner 1896 starb, war die »Philosophie der Freiheit« gerade ein Jahr erschienen, und legte den Grundstein zu jener Erziehung des Menschen, welche ihn stark machen könnte, die verlorene kosmische Bindung wiederzugewinnen. Denn nichts anderes ist im

Grunde das Wesen und die Aufgabe der Anthroposophie, wie sie Rudolf Steiner vertritt. Sie gibt uns den einzigen unserem heutigen Bewußtsein gangbaren Weg, durch eigene bewußte Selbstverwandlung aus dem Grabe unserer Hüllen aufzuerstehen, unsere Hüllen wieder geistdurchlässig zu machen, dadurch, daß wir unsere innere Ich-Kraft, unser Erkenntnis- und Erlebnisvermögen gesetzmäßig erkraften.

Sie läßt uns auch erkennen, wie seit den Tagen, da Wagner den Parsifal schrieb, langsam in den Menschen dieses Auferstehungssehnen, dieses Auferstehungserleben in den Seelen aufkeimt. Zuerst noch unbewußt, dann immer bewußter, bis die Frage in den Herzen brennt: Wer zeigt uns den Weg, den wir gehen können, ohne uns aufzugeben, den Weg zur »Erkenntnis höherer Welten«?

Der Künstler, der von dieser neuen Kraft schon berührt war, ehe die Zeit sie durch ihre Hüllen bemerken konnte, A n t o n B r u c k n e r, er stand schon in einem neuen Verhältnis zu den kosmischen Kräften, die uns umfluten; er hatte schicksalhaft die durchlässigen Hüllen, um hineinzusteigen in seinen Willensorganismus, in dem er einen Bewußtseinsinhalt kosmischer Art trug. Und er tat es als Musiker, der in seiner Sprache die Leiden und Beseligungen vorauserlebt, welche heute die Seele bewußt erleben muß, wenn sie den Weg der Selbstverwandlung schreiten will. Er erlebte M u s i k, nicht B e w u ß t s e i n; er erlebte G o t t, nicht M e n s c h e n-

gedanken in Tönen, nicht in Bildern und Worten. Dadurch hat er für manchen etwas eigentümlich Rätselvolles: voller Zukunftskräfte und doch so unbewußt als Mensch des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Er ist der erste, der uns eine Musik nach ihrer tiefsten Vermenschlichung zum Klingen bringt, die nicht mehr durch die Hüllen des Menschen bestimmt ist, die nicht aus dem Leiblich-Seelischen, sondern aus dem durch innere Reinigung umgewandelten Geistig-Seelischen des Menschen heraufgestiegen ist. Gerade jener nie zufriedene Sinn des Künstlers – den Bruckner hatte wie nur je ein Großer – ist nicht menschlicher Kleinmut, sondern entspringt dem ewig meditierenden Vergleichen über die innere Entsprechung seines sinnlichen Gleichnisses mit dem, was aus der Tiefe seiner schlummernden göttlichen Willensnatur als unsinnliches Erlebnis wie eine Stimme der Berufung zu immer reinerer Nachfolge mahnt. Es ist die Stimme, die dann in seinem letzten Werke zu der alles Leben zusammenfassenden Frage des Gerichts sich ihm erhebt: Hast du den Gott recht verkündet, der dich begnadet hat? –

So stehen allerdings über dem Künstler Urbilder, Urklänge dessen, was er schafft, was er durch seine Tat erreichen, verkünden möchte. Und gerade der Geistigste wird der innerlich Vorsichtigste bei der Arbeit sein, ja ihm wird vielleicht das Urbild erst schrittweise im Schaffen selbst sich enthüllen, wenn

er der Kraft und inneren Weisheit seiner unbefleckten Phantasie sich überläßt. Und er wird im Leben immer das Bedürfnis nach ständig sich verfeinernder künstlerischer Schulung haben, weil er zu immer zarteren, immer reicheren Erlebnissen durch seine eigene, sich hinopfernde Tätigkeit getragen wird.

»In der geistigen Welt ist alles in fortwährender, beweglicher Tätigkeit, in unaufhörlichem Schaffen. Eine Ruhe, ein Verweilen an einem Orte, wie sie in der physischen Welt vorhanden sind, gibt es dort nicht. Denn die Urbilder sind schaffende Wesenheiten. Sie sind die Werkmeister alles dessen, was in der physischen und seelischen Welt entsteht. Ihre Formen sind rasch wechselnd; und in jedem Urbild liegt die Möglichkeit, unzählige besondere Gestalten anzunehmen. Sie lassen gleichsam die besonderen Gestalten aus sich hervorsprießen; und kaum ist die eine erzeugt, so schickt sich das Urbild an, eine nächste aus sich hervorquellen zu lassen. Und die Urbilder stehen miteinander in mehr oder weniger verwandtschaftlicher Beziehung. Sie wirken nicht vereinzelt. Das eine bedarf der Hilfe des anderen zu seinem Schaffen. Unzählige Urbilder wirken oft zusammen, damit diese oder jene Wesenheit in der seelischen oder physischen Welt entstehe*.« In dem, was hier Rudolf Steiner als unabhängige Darstellung aus der geistigen Welt gibt, ist in

---

* A. a. O. 104 f.

Worten im Grunde nichts anderes umschrieben, als was das innere Leben einer Symphonie ausmacht und das eigentlich erst in Bruckners Symphonieform zu entsprechender sinnlicher Geltung gekommen ist: die Seelenseite der schaffenden Weltgesetze. Und Steiner fügt als eine Anmerkung* hinzu: »Es wäre unrichtig, wenn man ... eine rastlose Unruhe in der geistigen Welt annehmen wollte, weil es in ihr ‚eine Ruhe, ein Verweilen an einem Orte, wie sie in der physischen Welt vorhanden sind', nicht gibt. Es ist dort, wo ‚die Urbilder schaffende Wesenheiten' sind, zwar nicht das vorhanden, was ‚Ruhe an einem Orte' genannt werden kann, wohl aber jene Ruhe, welche geistiger Art ist und welche mit tätiger Beweglichkeit vereinbar ist. Sie läßt sich vergleichen mit der ruhigen Befriedigung und Beseligung des Geistes, die im Handeln, nicht im Untätigsein sich offenbaren.« – Und gerade mit dieser Ruhe ist auch Bruckners besondere Stellung bezeichnet, weil er nicht aus dem unruhig begehrenden und verneinenden irdischen Seelenleben heraus spricht, Seelen zeichnet etwa wie ein Dramatiker, sondern weil er wieder in den Weltenrhythmen selber schwingt. Dann aber tritt eben jener Zustand der Seele ein, den Goethe in seinem herrlichen Xenion aus solcher Schau heraus ausspricht: »Alles Drängen, alles Ringen ist ewige Ruh' in Gott, dem Herrn.« –

* Ebenda, 183.

Musik aus solchen Höhen der Inspiration ist wahr und ewig, so unendlich die Möglichkeiten sind, die einem jeden besonders zubereiteten Ich als Erlebnisse im »Geisterlande« neue Welten offenbaren. So wird Musik im höchsten Sinne Vorausnahme und Darstellung von Erlebnissen auf dem Pfade der Einweihung werden müssen, wenn sie ihre Aufgabe erfüllen will. Und so wird man auch, von außen her betrachtet, mit vollem Recht immer mehr eine tiefe innere, den anderen Offenbarungen des vielgestaltigen Lebens entsprechende geistgemäße Gesetzlichkeit, Urgesetze in der Musik entdecken, die von Begnadeten geschaffen wurde, damit eine geistige Welt dem Ohrensinn sich künden kann. Und überall wird sich, wenn man zu Ende denkt, der Zusammenklang von Menschlichem und Kosmischem als gemeinsame Gesetzlichkeit ergeben. Denn: »Die hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott.« (Goethe.) An solchen Schöpfungen erkennt das Talent, wie »Musik« sich anhört, und macht sich danach seine Musik nach Formen und Methoden, die es an den Erlebnissen des Durchgangsmenschen sich angeeignet hat. Wie unendlich viel in der Kunst ist in diesem Sinne Nachahmung! Manch einer kommt wirklich damit auf Augenblicke in eine geistige Welt; ein Mann wie Bruckner war

aber immer darin, seit er in langsamer, lange wartender und stufenweis sich übender Reifezeit sich fest genug geschult hatte, um seinen Inspirationen standzuhalten und sie zu formulieren.

Aus Bruckners Tönen spricht nun aber ein wiedergefundenes Paradies, doch kein Nirwana, sondern eine kraftvolle und von heiligen Kräften durchströmte Wiedervereinigung zerspaltener prometheischer Elemente. Die Dämonen des Beethovenschen Menschen sind hier überwunden. Bruckner schreitet in einem wunderbar pendelnden, seelischen Gleichgewicht auf nervenentrückter Höhe durch ein wiedergefundenes Paradies; schreitet wie ein Eingeweihter auch durch die Dämonien des Lebens. Sie aber sind ihm dienstbar wie die Ungeheuer dem Hieronymus im Gehäus, nur daß Bruckners »Gehäus« kein zurückgezogener Traumwinkel ist, sondern die ganze irdische und kosmisch-geistige Natur umfaßt. Denn er ist ja auf der Nachfolge des »durch alle Himmel Gegossenen«.

Selbst da, wo wie etwa in der 5., 7. und 9. Symphonie Kämpfe gewaltigsten Formats ausgefochten werden, liegen sie oberhalb des nur Menschlichen. Wohl gibt es Augenblicke im ersten Satz von Bruckners krönender 9. Symphonie, wo alles Lebendige zu versteinern scheint. Ein ungeheurer Ernst erfüllt da diese Visionen, aber ein Ernst, aus dem heilige und heilende Kräfte einer gotterfüllten Ruhe zu uns herüberströmen, an der endlich alle Dämonien ohne Krampf einfach in

sich selbst zurückfallen müssen. Beethovens Kämpfe finden im allerinnersten Zentrum der eigenen Persönlichkeit statt, der persönliche Wille, zur Weltenkraft erhoben, pulsiert treibend im Rhythmus der Beethovenschen Welten. Bruckners Kämpfe, dem eigentlich Persönlichen entrückt, finden ganz in der geistigen Welt statt, in einem Menschen etwa, der sich ganz auf die hinter ihm stehende Welt verläßt, wie ein Heiliger in die Wüste geht und von dort als ein Geweihter zu einer furchtbar schweren Weltaufgabe zurückkommt. So lebt in dem ganz anderen Brucknerschen Rhythmus nicht persönlicher Wille, sondern die schwingende kosmische rhythmische Kraft, deren Gotteswillen er sich anvertraut hatte.

Wie steht diese Persönlichkeit Anton Bruckners doch als eine der merkwürdigsten Erscheinungen der deutschen Geistesgeschichte und unzweifelhaft als die merkwürdigste Künstlergestalt der letzten vierzig Jahre vor uns! Eine Menschenseele von einer grenzenlosen inneren Weltweite, von einer ungeheuren künstlerischen Schöpferfähigkeit in einer äußeren Erscheinung von so erstaunlicher äußerer Anspruchslosigkeit und gerade dadurch von einer geradezu unbegreiflichen Freiheit von allen Flecken der Zivilisation. Ein Mensch, der zudem außerhalb der gesamten artistischen, literarischen und politischen Strömungen, außerhalb der Intellektualität des neunzehnten Jahrhunderts stand und mit einem Minimum sogenannter Bildung, aus einer inneren Seelenbildung her-

aus Welten erschuf von einer solchen Weite und Tiefsinnigkeit, von einer solchen Energie und Bestimmtheit, wie man sie – nach den Zeitbegriffen von Kunstwerk und Kunstschöpfer – bei diesem im äußeren Leben manchmal fast hilflosen Dorfschulmeister und Orgelspieler nie erwartet hätte. Daß er träumen könnte, das hätte man leicht verstanden und daraus sich auch ein billiges Urteil zurechtgemacht, daß er aber grandiose Taten bestimmtester, gewaltigster Willensimpulse und mächtigster, abgerundeter, vollendet-abgewogener Kraft und Kontur erschuf, das war so überraschend, daß es bei seiner Neuheit erst einmal abgeleugnet werden konnte.

Wir haben uns lange genug hier mit falschen Analogien beholfen. Das Verhältnis vom Kunstwerk zu seinem Schöpfer ist ein ganz anderes beim Musiker als beim Dichter, weil sein Kunstwerk in ganz anderen geistigen Provinzen lokalisiert ist. Das bewußte Verwandeln alles Angeschauten oder Erlebten beim Dichter verlangt ein viel dichteres Hineinverweben der eigenen menschlichen Persönlichkeit als bei einem Musiker wie Bruckner, der zwar alles aus den Erlebnissen seines Ich zieht, aber selbst eigentlich als bewußter Denker nicht persönlich dabei ist. Denn in der Musik haben wir übersinnliche Erlebnisse unseres Ich aber gewissermaßen heruntergedrückt in die Sphäre des noch nicht sprachbewußten Seelenlebens. Wenn etwa Goethe seine ganze dichterische Entwickelung aus der bewußten Durchbil-

dung und Erkenntnis seines Lebens heraus zog, so war schon bei Wagner etwa dieses Verhältnis von Werk und Leben ein ganz anderes, weil er in der bestimmenden Grundanlage seines Wesens Musiker, Ohrenmensch, und damit Durchgangsmensch für eine geistige Welt war, nur daß durch die Bewußtheit des Dichters in ihm diese Durchgangserlebnisse abgelöst und abgeschlossen als dramatische Gestalten ins vollste Bewußtsein gehoben werden konnten. Bruckner, der Nur-Musiker, ist nun ganz Durchgangsmensch, und sein äußeres Leben wie sein Lebensinhalt außerhalb seines Kunstwerkes zeigt nichts von jener weltumspannenden Kultur Wagners, des Dichter-Musikers. Bruckner war in allen Zeiten seines Lebens ein verehrungswürdiges Menschenwesen, ohne sein Kunstwerk aber wäre er kein Impuls, keine Kraft in dieser Welt.

Wer von den Werken Bruckners ohne Kenntnis seines Lebens auf die Persönlichkeit geschlossen hätte, der hätte sich wohl ein ganz anderes Bild konstruiert, und an dem Abstand von der Wirklichkeit mag er seine Methoden und seinen Blick bewerten. Und wer von der Kenntnis der äußeren Biographie allein rückschließen würde auf den Künstler, ohne dessen übergeschichtliche Seelenlagerung zu kennen, der käme erst recht in ganz falsche Vorurteile. Wer aber ein inneres Verhältnis durch ein gesundes und zartes Einfühlungsvermögen zur Welt Anton Bruckners hat, der kann sehr wohl auf diesem

Wege zu dem Bilde einer höheren Individualität, einem höheren Bruckner, seinem höheren, schaffenden Ich gelangen, das hinter und in dem physischen Meister von St. Florian stand, und dessen Biographie ganz aus seinem Kunstwerk heraus gelesen werden will.

Mit unseren großen Musikern wurden immer noch merkwürdige Experimente einer geistigen Regie unternommen, die noch einer Aufklärung von innen her harren. Bach, in armseligster Umwelt, trotz einer Zeit der »Perücken mit Millionen Locken«, ein Musiker mit Augensinn, daher von einer ganz seltenen Vollständigkeit des Weltbildes und eigentümlichen Prägnanz der Form und Themenbildung, wurde blind und schaut hindurch durch alle Perücken und diktiert die tiefsinnigsten Choralvorspiele; Beethoven, dem Zertrümmerer des Formenspiels in der Musik, wird das äußere Ohr zerschlagen, damit zum erstenmal in aller Welt ein Ohr nicht zurückschreckte, Dinge zu schreiben wie den Höhepunkt des ersten Satzes der 9. Symphonie, damit aber auch einmal die große Ruhe des Adagios der 9. Symphonie erlauscht werden konnte. Bruckner endlich wurde zeitlebens wie mit einer geistigen Schutzhülle äußerer Unzulänglichkeiten der eigenen Person umgeben, um auf diese Weise gefeit zu sein gegen die Dämonen der Zivilisation, deren Bedürfnisse, wenn er sie gekannt hätte, ihn aus seiner Ruhe, deren Probleme, wenn er sie durchdacht hätte, ihn vielleicht

aus seiner Gradlinigkeit und Sicherheit gerissen hätten. Vor der Größe und Bestimmtheit seines Werkes war er ein verehrungswürdiger »Thumber«, in dessen Leben bei unendlicher Liebefähigkeit sogar die Frau nicht die übliche Rolle spielte. Sein erotisches Liebeserlebnis als Dämonium war – der Tannhäuser.

Wenn wir vorher sagten, daß in Bruckners Werk eine neue geisterfüllte Menschenseele sich darstellt, so müssen wir nun verstehen, daß ein voll sich auswirkendes höheres Ich einer solchen reinen, musikalischen Durchgangsnatur nicht zu verwechseln ist mit dem persönlichen Ich des Schöpfers, solange er nicht in der Erhebung des Durchganges für die geistige Welt steht.

Bei Beethoven, dem alles im »Ich« sich verdichtet hatte, war der Zusammenfall oft vollständig, bei Bruckner, dem »Ausgegossenen«, liegen oft Welten dazwischen. Und Bruckner war nicht der Mensch, wie Wagner, diese beiden Pole in sich durch ein ungeheuer gesteigertes Bewußtsein erkennend zu vereinen. Er schafft nicht Neues aus einem Bewußtsein, das Probleme schaut und lösend überwindet. Er läßt einen Strom neuer Kräfte in die Musik dadurch einfließen, daß er, ohne Problematisches zu ahnen, aus einer neuen inneren Gleichgewichtslage heraus schafft. Und aus dieser Gleichgewichtslage erfaßt er als Musiker die ewige Gleichgewichtskraft im Menschen, den konkreten musikalischen Ausdruck

der durchchristeten Seele. Der Ton wird wieder zum Fenster, durch das man in die geistige Welt hineinschauen kann.

Gewiß, wir wissen verhältnismäßig noch nicht viel für eine moderne Persönlichkeit von dem äußeren Leben Bruckners, aber an der hier angedeuteten Einstellung wird wohl keine erhoffenswerte Vervollständigung seiner äußeren Biographie Entscheidendes ändern, sie wird sogar nur bestätigen, wie wenig dieses Leben sich in der äußeren Biographie auslebte. Der Kopf dieses Mannes ist ein besserer Abdruck seiner inneren Biographie als der äußere Lebensgang, der erst Sinn bekommt, wenn man ihn als den Rest »zu tragen peinlich«, als die Hülle seiner inneren Verwandlungen und Erlebnisse erkennen kann. Wichtiger ist daher, daß wir heute schon die Artung des »höheren Ich« der Durchgangspersönlichkeit in seinen Werken erkennen*.

Das Verhältnis des physischen Bruckner zu seinem schaffenden Ich läßt sich vielleicht am sinnfälligsten in einen Vergleich, doch zugleich mehr als Vergleich, fassen. Bruckner ist noch in engster Ver-

---

* Fast dreiviertel Jahr, nachdem dieser Aufsatz in der Form seiner ersten Veröffentlichung geschrieben wurde, ist inzwischen ein Versuch einer »Seelenbiographie« des Künstlers erschienen: Ernst Decsey: Bruckner — Berlin, Schuster & Löffler —, auf die mit Freuden hingewiesen wird, soviel auch noch zu tun bleibt. Dieses schöne Buch des Hugo-Wolf-Biographen ist seitdem in vielen Fällen eine Vergleichsmöglichkeit für Brucknererlebnisse persönlicher Art gewesen, die in ihrer häufigen Übereinstimmung eine Gewähr gaben, etwas vom Objektiv-Geistigen der Brucknerschen Tonwelt erfaßt zu haben.

bindung mit der geistigen Welt wie das Kind, bei dem die geistigen, die »hellen« Organe noch nicht vollkommen in den Körper gebannt sind, der sie dem Entwickelten nur im Schlafe und im inspirierten Schauen freiläßt. Er weiß in seinem wachen Wesen nur gefühlsmäßig von ihr, aber die Form seiner Seelenverfassung gegenüber der geistigen Welt ist die gleiche wie die des allmählich schon immer stärker sich entwickelnden Typus des neuen, bei vollem, wachen Bewußtsein hellsichtigen Menschen. Da erlebt Bruckner mit höchstem Bewußtsein, kann es aber seiner Anlage entsprechend nicht anders ins Tagesleben der anderen hinüberbringen als in musikalischer Übersetzung, weder als Bild noch als Begriff.

Dadurch steht er nun für viele noch so sonderbar in unserer Tageswelt. Ein vorausgenommener Menschentyp, ein Anachronismus, der in unsere geistige Entwickelung schon jetzt hineingestellt werden mußte, um ihr die neuen Richtkräfte zuströmen zu können, und der zu seinem eigenen Schutz äußerlich in einer Gestalt erscheint, die vielen als das Gegenteil: beinahe atavistisch erscheint. Wenn wir ihm allmählich entgegenschreiten und entgegenwachsen werden, so werden wir dem hier vorausgenommenen Menschen einst in seiner reifen Gestalt, die vorläufig noch im Kunstwerke lebt, im Leben begegnen. Hier ist als Persönlichkeit noch das »Kind« des Mannes Vater. Sobald es sich aber um das Kunstwerk Bruckners handelt, darf dieser Vergleich uns kei-

nen Augenblick das Ohr für die völlig reife, ja kosmische Geistigkeit der Brucknerschen tönenden Welt trüben. Wer dieses »Kindsein« der Persönlichkeit, in der das am Materialismus altersdumpf gewordene neunzehnte Jahrhundert »wieder jung wird wie ein Adler«, im Sinne des Evangeliums zu fassen vermag, dem wird der Vergleich mehr als Vergleich werden: Ausdruck eines im höchsten Sinne Symbolischen, das heißt geistig Wirklichen.

Bruckner war in einzigartiger Weise dafür zubereitet, in der Zeit der Nervenmusik den unzerspaltenen, wieder vereinigten Menschen darzustellen. Geboren 1824 im allervormärzlichsten Österreich, aus reinstem germanischen Volksstamm, der sich mehr als die meisten anderen von blutsfremdem Einschlag freigehalten hatte, aufgewachsen in einem sinnenfrohen, doch nicht entarteten Katholizismus, hatte er geistig gewissermaßen die Periode des Materialismus übersprungen. Das ward sein Glück wie seine Grenze. Er behielt seine reine Unzerteiltheit, doch er war mit seinem intellektuellen Bewußtsein hinter seinem Künstlertum zurück. Die besten Traditionen des religiösen Mittelalters, wo der Mensch noch in einem umfassenden, einheitlichen Weltbilde stand, strömten zu ihm hinüber und machten die Meditation zu seiner künstlerischen Grundhaltung und gaben statt eines intellektuellen Bewußtseins, das wahrscheinlich mit den damaligen Begriffen nie das

eigene Erlebnis hätte durchdringen können, die unmittelbare Gottesnähe und Gottesdurchformung aller Kräfte. Sie stellten ihn auf die richtige Entwickelungslinie als einen wahren »Gerechten«, der die richtige Richtung auf die Menschheitsbestimmung nie verlor. Er erwuchs so in einer unzerdachten Natureinheit zu einem durch die materialistische Zivilisation unverstopften Geiste, der gewöhnt war, sich in Meditationen aufzuschließen. Er war durchaus kein Träumer, sondern ein Hellhörer, kein Asket, sondern ein Priesterkönig im Bauernrock. Und man dringt tief ins Geheimnis der Menschennatur, wenn man an solcher Gestalt den Zusammenhang erfaßt zwischen einem nicht belasteten Vorstellungsleben, das den tieferen Menschen nicht ewig übertönt, und dem von Gotteswillenskräften erfüllten Willenswesen in Bruckner, aus dessen meditativ aufgeschlossenem Grundquell dann seine gewaltigen imperatorischen Willensthemen heraufstiegen.

Was Bruckner für sein Werk mitbrachte, war eine untrübbare Frömmigkeit, die in der katholischen Kirche eine irdische Stätte fand, ohne je zu erstarren oder bigott zu werden oder in Probleme zu fallen, weil seine Durchgangsnatur, die ihn als Künstler mit der geistigen Welt in Verbindung erhielt, jede Verhärtung oder Verweichlichung, jeden Zweifel, wie überhaupt alles Negative, das Menschen mit höherer, äußerer Kultur hier bedroht hätte, einfach sofort wieder in lebendige, bejahende, schöpfe-

rische Kräfte auflöste und verwandelte. Diese uns fast legendenhaft anmutende Frömmigkeit, sicher durch eine lange Entwickelung bedingt, gab ihm hier gewisse Vorrechte in seiner Verbindung mit der geistigen Welt, die ihn zur Vorausnahme einer kommenden Menschheitsseele befähigten, ohne von einer ihm nicht gemäßen Umwelt innerlich bestimmt zu werden. In diesem Element seiner einzigartigen Frömmigkeit hatte er den Christus als den Immerdar-Wirksamen im Gemüte erlebt. An ihm erlebt er das herrliche Bewußtsein seines bei ihm ganz religiösen Hymnus: »Non confundar in aeternum«. – Dieses Christus- und Gotteserlebnis wird allmählich der erfüllende Inhalt seines ganzen Lebens, wie die Gleichgewichtskraft seiner künstlerischen Form. Kein prometheisches Wollen mehr, das noch in der 1. Symphonie kreist, sondern der Geist der Ruhe, des Geborgenseins in der geistigen Welt mit ihrem gewaltigen Leben. Nicht mehr Erdgeist, sondern: »Alles Drängen, alles Ringen ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn«. –

Der junge Anton Bruckner, ein Schulmeistersohn und selbst zum Schulmeister bestimmt, wuchs auf als reiner Tor, unbekannt mit sich selbst, ohne rechtes Wissen von seinem Wesen, ohne Wissen von der Welt, ohne den fiebernden Bildungstrieb jener Bewußtseinsnaturen unter den neueren Musikern seit Beethoven. Ein größter Musiker, der nicht innerhalb des modernen weltlichen Musiklebens aufwuchs, son-

dern seine musikalischen Urerlebnisse an dem »christlichen« Instrumente, der Orgel hatte. Nach dem Tode des Vaters kam der Dreizehnjährige ins Stift von St. Florian. So steht der Knabe, als er zu erwachen beginnt, bis zu seinem siebzehnten Jahre in der Sankt Florianer Stiftsgemeinde, ehrfurchtsvoll in einer geräumigen, stillen, feierlichen Welt großer religiöser und künstlerischer Traditionen, in einer weiten farben- und formenreichen Natur. In der schönen Barockkirche von St. Florian erklang ihm zum ersten Male die berühmte große Stiftsorgel und weitet sein Klangerlebnis in die freien Riesenmaße des späteren Meisters. Die Orgel von St. Florian einst spielen zu dürfen wird sein heimliches Ziel, das dem unermüdlich Fleißigen das Revolutionsjahr 1848 erfüllt. Das Erlebnis der Florianer Orgel hat ihn für sein Leben bestimmt. Unter ihr fand er nach eigenem Wunsche die letzte Ruhestätte. Musik ward ihm daran die Form seines reinsten Gotterlebens. Er ist der Gottsucher und Gottfinder in der Musik. Von vornherein scheint dieses Leben ganz darauf angelegt, einmal das Instrument zu liefern, auf dem ein neuer gotteiniger Zukunftsmensch sich verkünden konnte, rein, demütig und stark, ohne daß die allzumenschlichen Hüllen seines Wesens hineinsprechen dürfen, um den Urklang zu trüben, der nur dem Reinen sich enthüllt.

Es gehört mit zu den symptomatischen Zügen dieses Lebens, daß dieser Musiker, der gar nicht in sich,

in seine leibgebundene Hüllenpersönlichkeit*, sondern durch sich hindurch in die Urklänge zu lauschen vermochte, einen so unerhört strengen Schulungsweg sich auferlegte. Richard Wagner hatte in einem halben Jahre Unterricht beim Thomaskantor Weinlig genug, um selbständig sich aussprechen zu können. Bruckner fühlte sich erst mit vierzig Jahren sattelfest, um den Klanginspirationen standhalten zu können, welche – nicht menschlicher Herkunft – eine Zubereitung verlangten, ganz aus den Kräften der Musik selbst heraus, damit nichts von den menschlichen Hüllen mehr trübend hineinspräche. Keiner unserer Musiker hatte eine solche Zaghaftigkeit aus Verantwortungsgefühl, ehe er sein Meistertum sich erwarb.

Sein unstillbarer Drang nach Vollendung war ein rein musikalisch-künstlerischer. Sein Bildungstrieb ging auf immer stärkere Durchlässigkeit seines Musikerorganes für die Kräfte, in denen er sich bewegte. Er wollte ganz reines Instrument werden, auf dem der Gott von einem neuen Menschen sprechen konnte. Daher hatte er auch eigentlich ein religiöses, nicht ein technisches Verhältnis zu seinen Studien. Sie waren ihm das, was für einen Geistesschüler geistige Übungen sind, welche Organe eröffnen für fortschreitende übersinnliche Erlebnisstufen. Und so ward ihm auch jedes Werk, das er schuf, eine Stufe, ein neues

---

* Persona war das Schallrohr der antiken Theatermaske!

Organ zu neuem Erleben. Musikalische und religiöse Übung, bei ihm nicht zweierlei, formten ihn. Und hier ist bestes Erbe des besten Mittelalters herrlich aufgegangen. Bruckners von Jugend auf gepflegte Übung der Meditation ist der Hebel, welcher immer dem Künstler ein übersinnliches Erleben aufschloß, welcher die innere Kraft wurde, mit der dann der Künstler seine Formen entfaltet. Sie durchtränkte sein ganzes Wesen. Niemand kann die Musik Bruckners als Form verstehen, der nicht die Welt der Meditation, die umwandelnden Kräfte der Meditation kennt.

Man hat oft die oberösterreichische Landschaft in seiner Musik erkennen wollen. So stark auch gerade Bruckner ein Sohn dieser Erde ist, so spielt doch in dieses Urteil heute meist ein sentimentalischer Zug hinein, der das Richtige darin verwischt. Bruckner war gerade der von Wagner nicht mehr erhoffte »nervig-stämmige Naturmensch«. Aber weil er das war, hat er gar nicht so in die Natur geschaut, wie ein Kulturmensch unserer Zeit, wie etwa auch Beethoven, der Einsame, der der Natur sich hingab, um Lösung seiner Krampfhaltung, um ein Aufgehen in die Schöpferkräfte der Welt zu finden. Bruckner hatte Natur, höhere Natur im Blut. So leuchtet wohl die Natur des schönen Oberösterreich, Wiens, mit bunten, satten Farben, mit breitem, hellem Licht, mit den großen Konturen der Alpenkämme in seinen Werken. Aber sie wird ganz unsentimentalisch in ihrem Blühen und Schaffen, in ihren Werdekräften, die

Berge türmen und Menschen erblühen lassen, noch einmal auf höherer ideeller Stufe durch den Künstler versinnlicht. Die Natur selbst, keine romantisch gefühlte Landschaft mit Einzelerlebnissen lebt in der 4. Symphonie. In ihr wirkt dieselbe Schöpfungsmacht, welche die Alpen aus Erdenkräften werden ließ, und die zum Menschen schreitet, um im Künstler sich selbst zu vollenden. Bruckner ist ein neuer Schritt zu diesem Ziel, das Goethe in seiner Schrift über Winkelmann aussprach:

»Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern.« –

Und so jauchzt sie auf in der 4., so fühlt sie einen Gipfel in der 9. Symphonie.

Siebenunddreißig Jahre war Bruckner alt, fest in allen Künsten des strengen Satzes, als er von der modernen Musik ergriffen wurde. Nicht einen Unreifen trifft die persönlich-subjektive Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Als Musiker erlebt Bruckner dieses sein Jahrhundert in seinen großen Persönlichkeiten Beethoven, Liszt, Berlioz, Wagner. Doch nicht wird er menschlich hineingerissen in die Zivilisation dieses materialistisch gewordenen Zeitalters,

gegen das Beethoven mit dem Persönlichkeitswillen, Wagner mit der Musik des »wissenden Gefühles« anstürmte.

Jetzt ändert sich Bruckners ganzes musikalisches Weltbild. Regel und Freiheit stoßen in ihm aufeinander. Nach den asketischen Studien trifft ihn jetzt die volle reife Sinnengewalt der Musik. Er ist von dem Dämonium dieser neuen Welt tief gepackt, bis zu Krisen erschüttert, aber nicht aus dem Geleise geworfen. Und er mußte hindurch durch die fruchtbarste Lehrzeit, um der innerliche Erbe jener drei Ströme werden zu können, welche Bach, Beethoven und Wagner als Triebkräfte hineingeleitet haben.

Mit Bach verbindet Bruckner eine gemeinsame, innere, unzerspaltene Ganzheit, ein kosmisches Weltgefühl, so verschieden die Ebenen auch sind, auf der sie sich bewegen. Als Musiker hat Bruckner wieder jene große ungebrochene Kontinuität der Formen, das Leben in den reinen Formen, dazu aber ein ganz neues Leben im Ton selbst, dem er Ruhe gibt, sich zu entfalten. Die Musik ist wieder ruhig geworden, um wieder ihr eigenes kosmisches Wesen zu offenbaren. Bachs »reines Denken« in musikalischen Formen findet sich bei Bruckner auf neuer Ebene wieder als jene Fähigkeit, meditierend im Thema selbst zu leben und es sich entfalten zu lassen.

Von Beethoven strömt ihm der große Willensimpuls in der Musik zu; von ihm empfängt er als Erbe die ausgebildete symphonische Form als Gefäß der

sinnlichen Darstellung eines übersinnlichen Durchkämpfens von Welterlebnissen in der eigenen Seele. Ist aber Beethovens innere Haltung die des Erdenwillens, der das Schicksal zwingen will, die der stärksten Konzentration auf die Kräfte des persönlichen Ichs, so wird diese Form in Bruckners ganz anders gearteter Persönlichkeit zu dem künstlerischen Gefäß, in das in der Brucknerschen Seelenhaltung der Meditation kosmische Inhalte, kosmische Kräfte einströmen. Aus der Umwandlung der Menschennatur hat in der gleichen Form der Symphonie eine vollständige innere Stromänderung stattgefunden. Sollte man sich wundern, daß auch die äußere Form Bruckners eine andere werden mußte, daß die Verwandlung der inneren Stromrichtung sich nicht auch in einer veränderten Dynamik, in einer Strukturänderung der ganzen Symphonie zeigen sollte?

Es ist bei unseren heute gültigen Begriffen nicht ganz leicht, die geistigen Triebkräfte in Bruckners Arbeitsweise zu erkennen. Daß er nicht von poetischen Inspirationen – nach Gesetzen des Seelenlebens – sich leiten ließ, ist vor diesen Werken ganz offenbar. Daher konnte Bruckner auch die damalige Form der symphonischen Dichtung noch nicht brauchen, die zudem ja nur den von höchster, bewußter Kultur durchtränkten Geistern sich fügt. Das aber darin seit Beethoven viel weiter entwickelte Metamorphosenelement der neueren Musik hat er übernommen. Das Musikdrama als Kunstform lag seiner

Musikernatur trotz gelegentlicher Opernpläne »à la Lohengrin ... und frei von allem Unreinen« an sich fern. Er hörte darin nur die Musik, war ganz frei von irgendwelcher Nachahmungstendenz, sondern gehorchte seinem Genius, seinem »höheren Ich«, das ihn bestimmte.

Es entsprach aber Bruckners nach außen hin durchaus konservativer Natur, daß er in völlig unwillkürlicher Selbstsicherheit ohne Ahnung von den Problemen, unter denen die »Nachahmer« hier standen, und die dem wahrhaft Inspirierten gar keine Probleme sind, Beethovens Symphonieform als den seiner Begabung angemessensten Rahmen empfand. Denn in ihr fand er die Möglichkeit, seinem ihm ganz eigenen und in dieser Art neuen, leitenden architektonischen Prinzip seiner Tonwelten zu leben. Noch immer gestattet die Symphonieform, da sie im letzten Grunde nicht willkürlich erfunden ist, sondern immanente Kräfte der Musik entbindet, einer Bewegungsmusik die höchste Entfaltung, während die moderne Emotionsmusik als Ausdruck der Vermenschlichung der Töne zur symphonischen Dichtung oder höchsten Endes zum Drama führt, und – wie Wagner es schon ahnungsvoll prophezeite – hier ohne Zuführung neuer Jugendkräfte vielleicht bald erschöpft sein wird.

Mit bewundernswerter Sicherheit steuert der naive, ganz von seinem Genius geleitete Mann ruhig seinen Weg hindurch zwischen den Wiederholern der Beet-

hovenschen Welt und der dramatischen Musik mit ihren so prägnanten inneren Gesetzen, zwischen der einseitigen »tönend bewegten Form« und einer einseitigen »Ausdrucks«musik und findet eine Musik, die beides ist, weil sie im tiefsten Sinne: reine Musik ist. Und hiermit ist die innere Strukturänderung von einer anderen Seite ausgesprochen.

Beethoven baut seine Symphonie oder Sonate, wie ein Dramatiker mit vorgewollter Planmäßigkeit, vorbedachter, sicherer Kontur seine Charaktere innerhalb seiner Fabel entwickelt. Bruckner gleicht dagegen einem Dramatiker, der aktive und starke Persönlichkeiten räumlich nahe zueinander bringt und nun gleichsam hellseherisch das Gegeneinander- und Ineinanderströmen der verschiedenen seelischen Kräfte beobachtet, aus denen allmählich eine Bewegung, eine Handlung, eine im Innersten dramatische Fabel sich ergibt, die bei Bruckner dann also ganz aus seinen Toncharakteren fließt. Man höre mit dieser Einstellung etwa in den Beginn seiner 5. Symphonie hinein, wo der Akt der Konzeption selbst dargestellt wird, und man wird ein Erlebnis von einer geistigen Deutlichkeit erkennen, wie man es sonst etwa nur in fruchtbaren Meditationen erlebt.

Die Folge dieser grundsätzlichen Strukturänderung ist bedeutsam. Beethoven geht vom Konflikt seiner Themen aus. Das Schwergewicht seiner Form liegt

fast stets im ersten und zweiten Satz. Die 5. und 9. Symphonie sind schon anders gebaut. Bruckner läßt wachsen. Er geht bis zur Lösung. Es gibt keine Finaleausweichen, wie manchmal bei Beethoven. Bruckner legt die Symphonie auf den letzten Takt hin an. Aber er steigert das Finale nach der 5. Symphonie nicht mehr ins Komplizierte, sondern ins Lapidare reifster Einfachheit hinein.

Hiermit ist eigentlich schon alles gesagt. Es setzt aber diese geradezu Goethische Ruhe voller geistiger Kräfte, die abwarten kann, was jedes Ding aus sich zu entwickeln vermag, ein untrübbar ruhiges Schauen und Lauschen voraus, in dem nicht ein erregt schwingendes Seelenleben Gesetze gibt, sondern kosmische Gesetze selbst uns ihre Seelenseite offenbaren. Somit ist sein architektonisches Gesetz unmittelbare Folge und Ausdruck seiner Grundhaltung im Geistigen: dem ruhevollen Ausgedehntsein. Bruckner als konzipierender Musiker befindet sich nicht »in Brunst«, sondern er gleicht dem meditierenden Hellseher, der sich in seine Themen versenkt, bis sie ihm die in ihnen kreisenden Kräfte offenbaren. Für diese Fähigkeit brachte Bruckner allerdings in einziger Weise die beiden menschlichen Grundlagen mit: Ehrfurcht und Demut. Aus einem solchen hellhörigen Belauschen der intimsten Möglichkeiten seiner Themen und Perioden eröffnen sich ihm die formalen Entwickelungen. Sein unbedingtes Können, das diesem zarten Eigenleben folgen will, sein ganz ein-

ziges inneres Formgefühl, aus dem Gleichgewichtsinstinkt geboren, sein Instinkt für das Keimen und Treiben eines Motives, für Ausdehnung oder Verengung der Harmonie erwächst ihm aus dieser Einstellung, und er scheut keine Umarbeitung, ehe nicht sein Ziel erreicht ist.

In diesem Zusammenhang wird das langsame Reifen des spätfertigen Künstlers noch besonders klar. Bruckner beginnt als Künstler eigentlich nicht vor dem fünfunddreißigsten Jahre und ist als Schaffender fertig etwa im neunundvierzigsten Jahre mit seiner 3. Symphonie. Nun aber öffnen sich diesem langsam, stufenweis geschulten Künstlerohr die geistigen Quellen seiner ihn inspirierenden Welt, und nun beginnt eigentlich erst die große Durchbildung des »Meisters« von innen her, von seinem Werke und durch die Kraft der ihn inspirierenden Welt. Die Entwickelung, durch die Bruckner ein Wegweiser wurde, beginnt bei ihm also eigentlich erst im letzten Drittel seines Lebens. Hier ist er ganz in der Schule seiner kosmischen Inspiration, durch deren aufmerksam-hellsichtiges Aufnehmen er seine höchste Meisterschaft bis zum Tage seines Todes immer weiter hinaufhebt in die vollste Durchgangsfähigkeit für die geistige Welt. So ist denn auch bei ihm kein Abnehmen der künstlerischen Kräfte zu beobachten, weil sie bei ihm eigentlich nicht mehr mit dem vitalen Teil seiner Persönlichkeit zusammenhängen.

Es erscheint auch einer von außen her herantretenden Beobachtung doch ganz naturgemäß, ja eigentlich beinahe als banale Feststellung, daß Bruckner für seine tönende neue Menschenseele sich auch eine neue Form schaffen mußte. Welche Schwierigkeiten für das Verständnis hat man sich hier aber aufgetürmt, weil man nicht den einzig erfolgreichen Weg gehen wollte, von innen heraus das Wesen Bruckners, die Eigengewichte seiner Natur und seiner Kunst und damit erst einmal die Grundlage seiner ihm eignen Form zu verstehen. Wir stehen noch heute in unserer öffentlichen Meinung, soweit sie überhaupt etwas von Bruckner weiß, etwa auf dem Standpunkt, er habe die Form der Beethovenschen Symphonie mit spezifisch österreichisch-schubertschem Musikdialekt erfüllt, aber dazu in einem neumodischen musikalischen »Messingsch« Wagnerische Klänge, Motive und architektonische Kunstgriffe verwandt, das alles noch in einen katholischen Weihrauchüberschwang gekleidet und dann im Grunde den Geist aufgegeben und sich grenzenlos phantastischen Träumen überlassen. Ein musikalischer Jean Paul der Form, seinem Inhalt nach ein katholischer Romantiker. Bei näherem Hinsehen gleicht ein herabsetzendes Schablonenurteil über Bruckners Form recht oft dem Ärger eines Bettlers, dem der abgelegte Rock des Herrn van Beethoven nicht passen will, und der nun über dessen schlechten Wuchs schimpft. Bruckner hat man es verargt, daß ihm der Rock

Beethovens viel zu klein war. Man hat, um seine Bildung zu beweisen, in Bruckners Symphonie auch den Stil des wuchernden Jesuitenbarock entdecken wollen. Was Bruckner ein für allemal von dem »gran gusto« des Barock scheidet, ist seine wundervolle Innigkeit. Man kann sich wohl keinen größeren Gegensatz ausmalen, als den Geist des Barock und etwa einer Melodie wie dem dritten Thema des langsamen Satzes seiner 3. Symphonie. Eine Welt innigster deutscher Marienlyrik ist in jene wenigen Takte verdichtet, und die Beispiele ließen sich aus jedem Brucknerschen Werke vervielfachen, weil sie der innersten Haltung der Brucknerschen Inspirationen entsprechen. Wer aber Augen hat, um die fürchterlichen Mauern zu erkennen, die hier durch das denkfaule Schlagwörtertum für das Verstehen eines Kunstwerkes wie dessen geistige Verkündigung aufgerichtet worden sind, den kann nur ein Schauder aus dieser leichenhaften Unlebendigkeit anwehen.

Und nirgends in der Bruckner-Literatur ist dies schlimmer, als wenn das Wagnersche Erbe in Bruckners Musik diskutiert wird. Da heißt denn Bruckner immer noch der Wagnerianer in der Symphonie, der geblendet von der Gewalt und dem Glanz des Wagnerschen Orchesters dessen »Effekte« in die Symphonie übergeführt habe, wo sie denn jene Formen hervorgerufen haben solle, die man aus eigener Seelenträgheit nicht in ihrem Gesetz durchschauen konnte und daher für unorganisch erklärte. Bruck-

ner habe zu wenig ästhetische Bildung gehabt und habe zusammengeflickt, was ihm eingefallen sei.

So unbedingt wir für die weitere Einstellung der Gestalt Wagners hier zur Bezeichnung des Entwickelungsweges bedurften, so sehr soll man sich hüten, den Namen Wagners zu oft auszusprechen, wenn man von Bruckners Musik in ihrem künstlerischen Wesen, Form und Hintergründen etwas Wirkliches aussagen will.

Gewiß verdankte er, auch für seine äußere Künstlerentwickelung, seinem Meister, dem Schöpfer des Tannhäuser, den bestimmenden Eindruck seiner künstlerischen Lehrjahre. Von Wagner erhielt Bruckner den tiefgesättigten Klang eines Orchesters, das, jeder Regung gehorsam, beinahe keine Grenzen mehr kannte, und – schuf doch seine ganz eigene Sprache, ja, wenn man recht hört, einen ganz anderen Klang. Wagners vermenschlichter Klang menschlicher Leidenschaft verwendet mit größter Sorgfalt die Holzbläser, die eigentlich menschliche Klanggruppe im Orchester. Bruckners kosmischer Orchesterklang beruht im wesentlichen in einem Gleichgewicht des aufs höchste gesteigerten Bläser- und Streicherchores. Bruckner hat in seiner Instrumentation das Kosmische des Streicherklanges in ein volles Gleichgewicht zum erdenhaften Bläserklang gebracht, den er aus seiner Materialität in ewiger, strenger Selbstzucht seiner virtuosen Satzweise zu den reinsten Orgelklängen – seinem musikalischen Ur-

erlebnis – vergeistigt hat. Man ist immer erstaunt, wie die gewaltigsten Bläsermassen bei Bruckner im Gegensatz zum vermenschlichten Drama gar nicht mehr materiell erdhaft klingen. Es ist die Stimme der kosmisch durchformten, vergeistigten Materie, zugleich damit Stimme der höchsten überweltlichen Willensmächte geworden. Der Klang ist allein dadurch – abgesehen von Bruckners ganz anderer Harmonik, die er von Wagner gelernt, aber aus anderen Gefühlskräften anders genährt hat – ein anderer geworden, unirdischer, übersinnlicher. Von Wagner erhielt er, nach seiner eigenen, rührend-treuherzigen Erzählung, die tiefste Anerkennung der künstlerischen Zeitgenossen, als ihn, den immer Zurückgedrängten, in den Parsifaltagen 1882 der Meister bei der Hand nahm und ihn tröstete: »Verlassen Sie sich auf mich, ich werde Ihre Werke aufführen, ich selbst*.« Keinem Zeitgenossen hatte Wagner je diese Zusage gemacht.

Und Bruckner hat nie ein Thema geschrieben, das sich nicht aus seinem Wesen und dem Geiste der Symphonie her selbst bestimmte, das etwa »dramatisch« angelegt wäre. Gewiß, manche Themenverbindungen, Kulminationen gemahnen – äußerlich gehört – manchmal an Wagner, aber sie ruhen immer ganz in den Gesetzen von Bruckners Eigenbewe-

* Gräflinger: Anton Bruckner, München 1911, Glasenapp V, 196 verlegt diese Szene schon 1875 nach München, als Wagner noch Hoffnung auf seine Bayreuther Stilbildungsschule hegen durfte.

gung. Das zweite Thema im langsamen Satz der 5. Symphonie, scheinbar wagnerisch empfunden, nimmt unter einem wirklich brucknergemäßen Dirigenten eine vollkommen veränderte Haltung an. Da ergibt sich erst, daß es sich um keinen schwungvollen Wagnerischen Schleifer handelt, sondern um eine große und doch wieder zarte Bewegung, die sich als Brucknersche Geste am reinsten kündet, wenn dieser ganze Teil ohne jeden Temperamentsschwung wie eine objektive Welt vorüberzieht. Je weniger man dazutun will, desto reiner schweben diese Klanggebilde in ihrem eigenen Lebensblute daher. Bruckner spricht manchmal mit einem Einzelworte, das erst Wagner zur Deutung des bis dahin Unausgesprochenen geprägt hatte, aber immer sind diese Worte das eigenste Erleben eines Menschen, der nur über eine reichere Erbschaft verfügte. Das muß grundsätzlich allen Parallelitikern gegenüber betont werden. Sonst kommen wir nie zu einem wahren Verhältnis zu Bruckner. Die bloß literarhistorische wie die Parteibrille sind hier beide ungeeignete Hilfswerkzeuge für schwache Geistesaugen. Hier heißt es, sich einmal ganz öffnen für die innerste Haltung und Richtung dieser so durchaus selbstbestimmten Welt, und jede Assoziation von glücklich begriffenen Formabstraktionen aus Werken früherer Meister in bewußter Konzentration sofort ausschließen; dann wird sie sprechen.

Und was ist es denn nun, was, im weiten Rahmen der ganzen Entwickelungslinie gesehen, Bruckner von Wagner geerbt hat? Was er, der Jüngere, als freies Erbe, nicht als Nachahmung, sich erwarb, weil es in ihm selber als Forderung des eigenen Wesens bereits lag? Wagner hat in Bruckner eine allerstärkste Seite seines Wesens aufgeschlossen, welche in dem strengen Asketismus seiner bisherigen Lehre nicht zu klingen sich getraute, diejenige Seite, welche eben Wagner, wie wir sahen, selbst der Musik erst erschloß. Der tönende Ausdruck des »aus dem Gefühl wissenden« Menschen, der aus vollmenschlichen Liebeskräften nach Freiheit, nach Erlösung ringt; der fühlende Vollmensch in der Musik. Es ist der freie überschwengliche, große Gefühlsklang Wagners, den Bruckner sich verwandelte; denn er brauchte ihn als Mittel, um die Menschenseelen zu erreichen. Darum faßt Bruckner die Menschen, denen die graue Melancholie die Müdigkeit nicht schon lieber geworden ist als das farbige Leuchten, weil er als Musiker bei aller Strenge den Klang des reichsten, überseligen Fühlens nicht verliert. Bruckners Gefühlswelt aber ist eine andere als die Wagners. Dem Dramatiker des Blutes stehen alle Farben zur Verfügung, Bruckner, ein Gottsucher, wählt sorgfältig aus. Sein Klang ist leuchtend, aber nicht brennend, er ist von gewaltiger Kraft, aber er baut nicht ab, er macht genesen.

An erster Stelle derer, die hier das Verständnis für die Brucknersche Form im höchsten Sinne von in-

nen heraus entwickelt haben, muß bei jeder Betrachtung Bruckners die Arbeit Halms zitiert werden, dessen »Symphonie Anton Bruckners«, München 1914, die erfreulichste Tat auf diesem Gebiet darstellt – obgleich nicht leicht zu lesen und voller Eigenwilligkeiten, so daß gegenüber der unbedingt hier erst einmal notwendigen Kompliziertheit der Analyse das Einheitselement der Brucknerschen Arbeitsweise vielleicht nicht einfach genug herausspringt.

Was ihn, den Musiker, bei seiner Erklärung des technisch-geistigen Aufbaues der Brucknerschen Symphonie beschäftigte, ist naturgemäß ein anderes, als hier angestrebt wird, wo es sich um eine Charakterisierung der Stellung Bruckners in der Entwickelung der Musik als Ausdruck der Menschenseele handelt. Halm aber hat endlich einmal die Forderung durchgeführt, daß man Bruckners Form – obwohl aus der früheren Symphonieform entwickelt – als einen Organismus für sich betrachten muß, und hat auch dem technischen Verstande den Nachweis geliefert, daß dieser Organismus eine lebendige, festgefugte Einheit ist.

Hierüber zu sprechen, hätte man eigentlich nicht mehr nötig haben dürfen, da die Werke selbst unmittelbar – wenn auch für vorgeschrittene und vorurteilsfreie Aufmerksamkeit – ihre Geschlossenheit und ruhig-gradlinige Selbstsicherheit geradezu wie Kraftwellen ausströmen. Wer diese geistige Kraft der Werke Bruckners empfand, dem war das Geheimnis

seiner Form als Ganzes gelöst, wenngleich zweifellos ein Durchdringen im einzelnen keine leichte, aber notwendige Aufgabe darstellt.

Lauschen wir einmal auf den Beginn der Brucknerschen Symphonien. So äußerlich mannigfach er in den Einzelwerken erscheint, so vollkommen bestimmt tritt er uns aus dem hier angegebenen künstlerischen Urtrieb des aufbauenden Musikers entgegen. Niemals zuvor – mit Ausnahme vielleicht des Rheingoldvorspieles – war ein solches Einklingen der Tonart erlebt, mit dem er sich in den unbeirrbar bestimmt erfaßten Eigenwillen einer Tonart hineinmeditiert. Die Ruhe und der geisterfüllte lange Atem der Brucknerschen Musik umfängt uns in dem Beginn seiner 3., 4., 7., vor allem der unvergleichlichen 9. Symphonie sofort mit einer solchen bannenden Macht, daß dieses Anheben uns hineinzwingt in die Gesetze seiner Toncharaktere, ehe deren Handlung selbst beginnt. Dieses Anheben vor dem Beginn ist ganz besonders bezeichnend bei der 5. Symphonie mit ihrem gewaltigen Ringen, die dann die große Verkündigung des Ewig-Einen und Immerdar-Wirkenden in riesenhafter Kadenz beschließt. Wir meditieren in den Anfängen Bruckners gewissermaßen mit dem Tonschöpfer in seiner geistigen Welt, bis sie sich öffnet. Und das hat er auch dargestellt. Aus dem schwingenden Tonäther, den Bruckner bei seinem versenkten Lauschen in die große Stille noch vibrieren hört, wird bei ihm das

Thema aus schwingendem Tremolo geboren, das als das erste aus dem Unhörbaren, dem Schweigen, sich erhebt. Beethoven hebt sich in seinen höchsten Vergeistigungen aus seiner Ichgebundenheit hinauf bis zum Erlauschen dieser »ätherisierenden« schwingenden Triller-Tremoli des tönenden kosmischen Lichtwirbels: op. 111. Bruckner, ein über den Kosmos ausgegossenes Ich, beginnt dort und läßt aus dem schwingenden Tonäther reine Tongestalten segnend zu uns heruntersteigen.

Hier fassen wir dann auch den formenden Urtrieb des organischen Aufbaues in Bruckners tönender Welt, der also im tiefsten mit seiner meditativen Anlage und seiner Stellung als vorausgesandter Heröld einer kommenden Seele zusammenhängt. Daß Bruckner, diese herrlich ausgedehnte Seele, bei einer solchen Anlage sich nicht in kleinen lyrischen Formen bewegen konnte, sondern sofort als Organisator größter Massen auftrat, ist bei der Größe seiner Inspirationen ein offenbares Gesetz, das jedem einleuchten wird. Viel schwerer wird es dem von seinem geistigen Zustrom abgeschnürten Menschen unserer Tage, ein Bewußtsein dafür zu bekommen, daß solche kosmischen Inspirationen in einem zeitlos reinen, in langer Lebensschulung dafür zubereiteten Gefäß nun überhaupt nicht anders als schlechthin organisch, als gesetzesvoll aufbauend sein können. Nicht wie vor Beethovens selbstherrlichem Ich steht die Kontur fest,

ehe er beginnt, seine Inspirationen umzuschweißen, daß sie sein Gepräge annehmen wie das Götterschwert in Siegfrieds Händen, sondern Bruckner überläßt sich rein dem Reinen. Er weiß wohl oft nicht, wie und wohin es ihn führen wird, aber er weiß, daß er recht geführt wird und nur an sich arbeiten muß in nie zufriedener Ausbildung, um immer feinere Kräfte des Künstlers zu entbinden, um diesen leisen, aber starken Führerweisungen nachfolgen zu können. Er schmiedet nicht mit Willenshammerschlägen, sondern ihm wächst der Götterbaum der Töne unter Priesterhänden. Alle Einzelbeobachtungen über Bruckners Form werden eigentlich nur die Annäherungswerte für Sonderfälle dieses einen letzten Zusammenhanges von Gefäß und Einstrom sein. Denn man erlebt und man sieht nur, was man ist. In dieser Welt der realen geistigen Kräfte kann man sich keine mechanischen Wissensbrillen aufsetzen. Wohl aber kann man die Verbindungen haben, ohne scheinbar einen umfassenden Vorstellungskreis zu haben. Aber was ein Künstler, wie überhaupt ein suchender Mensch, vom Übersinnlichen erfassen kann, sein geistiger Wahrnehmungsbereich liegt in seinem Ich begründet. Und man kann von der Geistseite der Kunst in Wahrheit nur soviel lernen, wie man sich lebend selbst verwandelt. Bruckners Ich-Wesen war eben viel weiter und höher als sein Vorstellungskreis, sonst hätte er diese Kunstwerke nicht schaffen können. Weil in ihm selbst

eine solche Ordnung war, daß Götter in ihm wohnen konnten, darum wirkt kosmische Ordnung, nicht Chaos in seiner Künstlerphantasie. Die Tore seiner Hüllen zu den geistigen Welten sind offen. Weil es rein-lich in ihm ist, strömt nichts Unreines herein.

Wer so meditierend in den geistigen Tonäther hineinlauschen kann, der ist aus seinem körperlichen Grabe erstanden, der schwingt als geistiges Wesen ruhevoll wie ein Sonnensystem, selbst in stärkster Bewegung; der kreist im Licht und leuchtet wieder über seine Welten.

Gewiß trägt ihn dabei als äußeres Gesetz die im höchsten Sinne geistige Form der Symphonie. Bruckner hat nicht, wie der alte Wagner es aus seiner ganz persönlichen Veranlagung wollte, eine neue, aus früheren, noch unentwickelten Anfängen der Symphonie von Grund auf persönlich konstruierte Form gewählt, sondern er hat innerhalb der durch Beethoven fertig ausgebildeten Form sein musikalisches Leben so reich aus der Quelle seiner Inspirationen geschöpft, daß die übernommene Form ihm unter den Händen sich reckte, weil sein meditativer Formentrieb fast an allen Stellen des Schemas ein neues, wohlabgewogenes, für ihn so unmittelbar charakteristisches Gleichgewicht aller Teile und Perioden entstehen ließ, so daß die erweiterte und vertiefte äußere Form seiner Symphonie mit Notwendigkeit sich selber erzeugen mußte. Er hat diese Form nicht bewußt weitergeführt, er hat zwar

eine neue Dynamik, aber keine grundsätzlich neue Form erfunden, er sah nur, daß das Werk aus seinem geistigen Formenwillen heraus wurde – und er war zufrieden damit. Und er verstand sein Handwerk und wußte, wann er zufrieden sein durfte. Ich bin überzeugt, er hätte Halms Buch über die »Symphonie Anton Bruckners« nicht verstanden, sondern der ernsten Bekenntnistreue sich gefreut, im übrigen aber den Kopf geschüttelt. Worin aber in keiner Weise etwa irgendeine Kritik Halms und seines Instinktes für die geistige Form liegen soll.

Äußerlich zwingende, formale Gesetze des Symphonieschemas gibt es überhaupt nicht mehr vor diesem überall sich in die geistige Welt hindurchsinnenden und hindurchbetenden Geiste. Im Gegenteil, Bruckner entdeckt, wo er scheinbar sich dem Schema fügt, sogleich den tieferen geistigen Sinn dieses Schemas, wo es gewissermaßen eben aus dem Geiste der Musik entsprungen war. »Es ist hier ein lebendiges Wirken von außen und innen, wodurch der Stoff die Form erhält*.« Wer einige Übung im Analysieren Brucknerscher Perioden hat, wird auf Schritt und Tritt und vor allem an den Nahtstellen der einzelnen Perioden und Teile diese Abgewogenheit der wie von selbst sich entwickelnden Perioden, das innere selbstsicher schwingende Gleichgewicht seiner Motive fin-

* Goethe 1807 zu Riemer.

den. Man hat an manchen Stellen das Noch-nicht-Kulminieren, das Immer-wieder-Anhalten, Absetzen und Neuanheben der Brucknerschen Satzweise tadeln, das heißt nicht verstehen wollen. In einem solchen Urteil liegt geistig aber meist eine Assoziation Beethovenscher Formbegriffe vor. Wer das Bruckner verwandte Ohr für die Eigengewichte seiner musikalischen Perioden sich erworben hat, wird gerade in diesen retardierenden Momenten dann eigentlich immer das Walten eines genialen, fabelhaft sicher abwägenden, feinhörigen Formensinnes entdecken. »Wenn ich etwas Bedeutendes zu sagen habe, so muß ich doch erst Atem holen«, hat Bruckner, der Meister der Pausen, sehr einfach diesem Tadel gegenüber sein inneres Formgesetz angedeutet. Allerdings muß man gerade bei Bruckner sich daran gewöhnen, Perioden im großen Zuge und im weitgespannten Bogen zu hören, um ihr schwingendes Gleichgewicht zu spüren. Daß Bruckner an Schönheit der Einzelarbeit unerreicht in der Symphonie steht, in der Führung der Zwischenstimmen nur von Wagner vielleicht gelegentlich übertroffen wird, dafür braucht es heute keine Propheten mehr. Daß man aber die organische Schönheit des Baues im großen zu prüfen und zu erkennen versuchen soll, darauf kann nicht genug hingewiesen werden. Daß Bruckners architektonischer Vortrag in Stufen eines Riesentempels keine Schwäche des Organisierenkönnens darstellt, sollte man indes aus solchen Beispielen

ersehen, in denen er eine Bewegung, wo sie aus dem Willen seiner Toncharaktere fließt, mit gewaltiger Kraft bis an die Grenze des Möglichen mit immer der gleichen ruhigen, langen Atemführung dahinströmen läßt. Da erleben wir jene herrliche »Kontinuität der Bewegung«, wie sie Wagner nur noch bei Bach finden konnte. Die 5. und 8. Symphonie und besonders die viel befehdeten Finales zeigen diese Seite Bruckners am stärksten. Das vielleicht schwierigste Brucknersche Finale der in allen Sätzen ohnegleichen dastehenden 8. Symphonie ist eine geniale Verschmelzung beider Elemente: der riesenmäßig in einem langen Atem daherschreitenden Bewegung wie der sinnenden und meditierenden Ruhe, die stets die Quellen und Verbindungen neuer Kraftströmungen sucht und die Zugänge zu den vier Stufen dieses Riesenbaues erschließt.

Was den Widerstand gegen eine wirklich erkennende Bejahung von Bruckners Form – auch hier sieht man positiv nur, was man ist – im letzten Grunde ausmacht, ist ein dem Beurteiler meist unbewußter Vorgang im eigenen Innern: er kann sich mit seinen Begriffen und seiner vielleicht mühsam erworbenen oder auch erstarrten Haltung selbst vor der Freiheit der Brucknerschen Töne nicht halten, ohne erschreckt zu werden oder zu versinken. Denn hüten müssen wir uns gerade bei dieser einzigen seelischen Ausgedehntheit Bruckners vor den bloßen musikalischen Rausch- und Dämmerzuständen, die

vor dem Bestimmten, der überbewußten, geistigen Form dieser Töne fliehen und uns rückwärts in vergangenes Traumbewußtsein werfen möchten. Beethoven war nicht erschienen, damit wir ihn vergessen, sondern daß wir aus Bruckners Diastole und Beethovens Systole den vollen, Entwickelung tragenden Pulsschlag der Seele, das Aus- und Einatmen im Geistigen uns erwecken.

Hüten müssen wir uns aber auf der anderen Seite, wo nicht die Verflüchtigung, sondern die Versteinerung droht, vor den bösen Geistern, die aus der Form, diesem lebendigen, rein geistigen Leibe von Bruckners Klangerlebnissen, ein theoretisches Schema machen wollen.

Bruckners Form ist in Wahrheit in jedem Falle einmalig, immer von sich aus, das heißt aus dem Geistigen seiner Inspiration heraus motiviert, so auffällig die äußere »Syntax« seiner Tonsprache auch Konstruktionen und Lieblingsformen liebt, an denen man ihn sofort auch mit weniger aufmerksamem Ohr erkennt.

Bruckners Form ist hier etwa der Menschengestalt vergleichbar, an der höchste Kräfte seit Jahrhunderttausenden gearbeitet haben, die eine bestimmte Art entstehen ließen und die doch in jedem Einzel-Ich individuell von innen heraus neu bestimmt ist. Wenn irgendwo, so ist in Bruckners Werk in der im Prinzip gleichbleibenden Gestalt innerhalb der geistigen Entwickelungsreihe der Symphonie hier »der Geist,

der sich den Körper baut«. Und diesen aufbauenden kosmischen Geist vermag Bruckner, der nicht wie Beethoven nach vorgewollter Kontur, nicht wie Wagner nach hellhörig erfaßten Gesetzen eines reichen Seelenlebens seine architektonische Linie führt, immer in seinem meditierenden Hineinlauschen in den Willen seiner geistigen Themen zu fassen und sich darin auswirken zu lassen. Wie Bruckner wohl zu solchen keimkräftigen Themen kam, das mag eine Anekdote charakterisieren, die Hans Richter von Bruckner gelegentlich erzählte. Hiernach hätte Bruckner auf die Frage Richters, woher er denn nur das so unvergleichlich schön gegliederte, ausgedehnte Hauptmotiv des ersten Satzes seiner 7. Symphonie wieder hergeholt hätte, treuherzig geantwortet: »Das ist gar nicht von mir, das hat mir der Bratschist X im Traum vorgespielt.« Von einer solchen geistigen Haltung her wird erst diese unbegrenzte Abwandlungs- und Entwickelungsmöglichkeit seiner Themen klar, mit der er – von außen betrachtet – in den Pfaden Liszts und Wagners schreitet.

Bei Bruckner treibt nun nicht eine poetische Idee, sondern in dem meditativen Element der Brucknerschen Konzeption – man könnte sie hier richtiger vielleicht ein lebendiges Ruhen und Atmen im Ewigen nennen – liegen die Kräfte, welche aus seinen viel reicheren, viel umfassenderen Themen als etwa die herrisch kurzen Motive Beethovens Entwickelungsformen wie Möglichkeiten heraussaugen, ohne

von äußeren, poetischen Motiven hierin irgendwie bestimmt zu werden. Diejenigen Anekdoten oder Aussprüche Bruckners, die auf programmatische oder poetische Anregungen gelegentlich hinzudeuten scheinen, erweisen sich sämtlich entweder als nachträgliche Umdeutungen oder, was viel wichtiger ist, als reine Gelegenheitsursachen, damit eine Empfängnis zustande kam, die selbst aus ganz anderem Schoße entstammte. Wohl aber haben musikalische Symbole für Bruckner ihre bestimmte Bedeutung, wie man aus den Chorwerken erkennen kann. Die Extreme berühren sich im übrigen hier. Denn das Werden und Wachsen ist im Grunde ein ewiger, kosmischer Prozeß im »Geisterlande«, der entweder rein als geistiger Prozeß, das heißt als bewegliche Form genommen werden kann, oder als das innere Band aller Einzelmomente der Entwickelung in das individuelle poetische Motiv eingehen kann. Was ich mit geschlossenen Augen bei Bruckner erleben kann, ist auch ein Drama auf einem nicht physischen Plan, das nicht herunterstieg bis zur Inkarnation in den Menschen wie bei Wagner, sondern wie das Seelenabbild der die irdischen »Konfiguranten« auf der Erde leitenden Geistwesenheiten in reinen geistigen Höhen aufbewahrt blieb, aber teilhat am Werden, Vergehen, Wandeln und Wachsen, das alles Leben beherrscht.

Wenn man eine besondere Kunst Bruckners, das Herauslauschen neuer Entwickelungsmöglichkeiten

aus anscheinend erschöpften, in Wirklichkeit unerschöpflichen Formen belauschen will, dann achte man auf seine Kodas, wenn sie in feierlicher Stille oder tragischer Erschöpfung verklingen, etwa im Adagio der 6. Symphonie, wo ein seliges, quellendes Entfalten künftige Fruchtkeime verheißt, oder im ersten Satz der 8. Symphonie, da das Thema noch einmal aus einem innersten Trieb heraus seinem lauschenden Schöpferohre ganz sich öffnet ohne Krampf, wenn auch in unsäglich tragisch gespanntem Ausdruck. Hier weiß er vor dem Fallen des übersinnlichen Vorhanges noch Möglichkeiten zu offenbaren, die ganze Welten noch aus sich entstehen lassen können. Man fühlt die noch entfernt nicht erschöpfte Ausdehnungsfähigkeit dieser geistigen Keimzellen — und der Fortgang ist dem innersten Bewußtsein motiviert. Wer Bruckners Thematik betrachten will, muß auf diese Fähigkeit des Seelengärtners achten, dem seine Blumen unter den Händen entgegenblühen. Der wird dann auch die ihm von der gedankenabwandelnden Technik der Fuge her eigenen kontrapunktischen Umkehrungen erfassen, in der er seinem Gedanken, wenn er einseitig sich verlaufen will, immer den seelischen Gegenpol entgegenstellt. Auf solche Weise bereitet er, besonders durch die zweiten Themen seiner Vordersätze, innerlich für einen feinhörigen Menschen oft schon seine höchsten Ziele vor. Der Choral der 5. Symphonie liegt schon keimhaft als Gegenbewegung in der schüchternen »La-

mentation« des Pizzicato-Chorals, der wie ein verwehter Klang aus unerreichten Fernen zuerst unser Ohr trifft. Der Makrokosmos kündet sich zuerst in seinem irdischen Spiegelbild als schwacher Abglanz kommender Herrlichkeit, als das noch Verborgene im Offenbaren, das zu noch verborgenen Sinnen spricht. Der herrliche erste Satz der noch so unbekannten 6. Symphonie, in dem er durch ganze Tierkreisprovinzen zu schreiten scheint, setzt ebenfalls auf diese Weise Mikrokosmos und Makrokosmos aus einem Symbol gegeneinander.

Hören wir noch einen Augenblick auf die Harmonie Bruckners. Nie war vorher ein derartiger harmonischer Reichtum in der Symphonie zu finden; Bruckner entwickelt auch hier eine neue Welt. Denn es ist nicht die Harmoniewelt von Liszt oder Wagner, von denen er zweifellos Kühnheit und Selbstsicherheit gelernt hat, noch die irgendeines seiner Zeitgenossen. Auf diesem Gebiet wiederholen sich alle Elemente unserer geistigen Einstellung auf Bruckner. Bruckner ist der gewaltigste Zauberer des Dreiklanges, den die Musik bisher kannte. Hier ist er freiester Erbe der Kirchenmusik, nicht der Oper. In seinen Harmonien lebt ein Fühlen, das nicht aus Leibesaffekten aufglüht. Die innere Gesundheit eines »nervig-stämmigen Naturmenschen« waltet darin, aber sie ist ganz fern vom unausgebildet Primitiven. Es gibt keine Nervenharmonien, nicht einmal ein traumhaftes, zauberisches Ineinandergehen schillernder Far-

ben, etwa der dramatischen Welt des Tristan. Bruckners Harmonie ist als eine selbständige Seelenwelt aus dem Willen seiner Linie, aus dem Untergrunde seiner Inspirationsrichtung herausgehört. Das unvergleichlich kunstvolle Einklingen der immer im prägnantesten Chrakter ihres Eigenwillens erfaßten Tonart wurde schon erwähnt. Man höre aber auch einmal auf seine außerordentliche Fähigkeit, durch Ablenkung einer harmonischen Linie, der meist die thematische Ablenkung folgt, die Einwirkung einer noch ungehörten, ihm schon innerlich erklingenden, heranschwebenden neuen Periode mit ihren eigenen Anziehungskräften vorzubereiten. Die Harmonie wird auch von ihm als eine dynamische Kraft verwandt. Aber sie ruht nicht mehr im bloß Menschlichen, sie ruht bei Bruckner ganz im Ewigen und strahlt eine geradezu heilige kosmische Kraft reinster Gefühlswelten aus. Man höre hierauf etwa das Adagio der 8. Symphonie an, vor allem das durch endlose Räume dahinschwebende, priesterkönigliche Des-Dur der Koda, in deren heilig-ausgegossener, göttlicher Ruhe nur einmal einen Augenblick lang eine neue Harmonie aufglüht wie ein unirdisches Licht, das diese Ruhe mit schöpferischen Kräften aus noch tieferen Lichtgründen verklärt. Wie Bruckner überhaupt seine aus der Meditation erlauschten Harmonien in Perioden voller bestimmter, aktiver Tendenzen hineinstellt, und daran seine Akkordverbindungen sich entwickeln läßt – doch nicht nur an den Gesetzen der Stimmführung,

wie Bach, sondern selbständig aus dem innersten Gefühlstrieb der Periode heraus, das darzustellen, wäre allein ein Studium wert, das uns eine zukünftige »Harmonielehre von Innen« erschließen würde. Gerade Bruckners Fugen zeigen diesen Zug seiner Künstlerschaft, die selbständige Seelenwelt seiner Harmonik besonders deutlich. Bachs Fugenharmonien ergeben sich aus den Gesetzen seiner Stimmführung. Bruckner aber – einen Entwickelungsschritt weiter – gießt um seine Polyphonie oft noch eine ganz selbständige, aus der seelischen Richtung des gesamten Gewebes herausgehörte eigene Harmonie, um bestimmte Wendungen, besonders in den Chorfugen, harmonisch mit seelischen Farben noch zu überstrahlen. In Bachs Polyphonie ist die Harmonie, wie diese Form selbst vollständig in sich geschlossen. In Bruckners strengen Satzformen hat unser modernes Empfinden nicht zuletzt durch die selbständige Harmonisierung das Empfinden: Hier sind die Tore nach allen Seiten ins Geistige offen. Hier sind Flügel, die uns heute zu neuen Inhalten tragen. Das ist natürlich nicht gesagt, um Werte zu formulieren, sondern um zu charakterisieren.

Wir finden das schon früh in seiner F-Moll-Messe etwa in der Fuge »In gloria dei«, wo er das »dei« stets mit einer feierlich überraschenden Harmoniewendung einsetzen läßt, die gerade diesem Wort damit jedesmal einen übersinnlichen Schimmer, eine tönende Aura verleiht. Oder man höre etwa in seine

großartigste Fuge »Non confundar in aeternum«, den Schlußhymnus des »Tedeum« hinein. Hier haben wir die Erlösung der Fuge. Jeder Teil der musikalischen Elemente führt seine »vita propria«. Die Stimmen tragen ihr Ewigkeitsbewußtsein mit einem rein geistigen Willensimpuls empor, der weiß: »Ist Gott für mich, wer mag wider mich sein«. Vom Orchester aber wird dieses Getragensein von göttlichen Willenskräften noch überstrahlt mit kraftgesättigten Jubelharmonien in leuchtendsten Farben. Hier liegt eine Kulturentwickelung des musikalisch organisierenden Geistes seit Bach vor, die hier kaum angedeutet, geschweige denn im einzelnen erklärt werden kann.

Es mag aber wenigstens auf eine Stelle seiner Harmonien aufmerksam gemacht werden, seine Dissonanzen. Die Brucknersche Dissonanz klingt, sie schreit nicht, sie ist nie bloßer Akzent oder ein dramatischer Klotz, sondern sie entspringt ebenfalls diesem Hineinlauschen in die innersten Impulse seiner Toncharaktere, die sich streitend treffen, oder unvereinbar geworden, voneinander lösen. (8. Symphonie erster Satz, Höhepunkt, der gewaltsame Kontrapunkt der beiden Themen.) Man beachte einmal, wie Bruckner den schreienden, verminderten Septimenakkord als Akzent sehr sparsam verwendet und ihn dafür mit Vorliebe für das entrückte Staunen, das versunkene Hineinschauen in plötzlich sich auftuende Himmelstiefen verwendet, wie schon Beethoven mit seinem berühmten »Über Sternen muß er wohnen«.

Moderne dramatische Dissonanzen erscheinen häufig entweder »schwarz« oder nervös und in gebrochenen Farben schillernd. Bei Bruckners Dissonanzen schaut man plötzlich tief in eine nie gekannte Farbe und empfängt aus ihnen ein ungeheuer aktives Streben. Wie diese Dissonanzen meist von langem her durch den Eigenwillen der Periode vorbereitet waren, so weisen sie mit den ihnen innewohnenden Kräften auf weit gespannte Ziele. Bruckners Dissonanzen werden damit bei der Größe seiner Inspirationen gleichsam zu kosmischen Knotenpunkten, gelegentlich auch Weltwendepunkten. (Finale VIII. Erscheinen des Hauptthemas des ersten Satzes.) Er ist damit ein Meister der noch ungeklärten, ungeschiedenen geistigen Elemente, wenn er durch seine Dissonanzen ein »Noch-nicht« oder ein »Immer-noch« unmittelbar deutlich werden läßt, ein Auseinanderhalten von Kräften, die zueinander streben, oder ein Auseinanderstreben von geistigen Impulsen, die noch in einem Wesen vereinigt ruhen, aber selbständige Entwickelung gebieterisch fordern. Diese Art, Neues aus dem Alten sich entwickeln, sich loslösen zu lassen, so daß wir gleichsam aus innersten Impulsen heraus eine kosmische Geburt erleben, gehört zu den größten Offenbarungen des unvergleichlichen Formensinns bei Bruckner. Mit Recht macht Halm hier auf die Entwickelung der gewaltigen Steigerung des »Non confundar«-Themas im langsamen Satz der 7. Symphonie als Meisterbeispiel aufmerksam.

Auf Bruckners Rhythmus, seine Darstellung der schwingenden Ruhe wollen wir noch einen Blick richten; denn hier erfassen wir etwas Allerwichtigstes der musikalisch-geistigen Physiognomie der Brucknerschen Musik: Den Beherrscher der langen Periode mit dem geisterfüllten, langen Atem, jenes unerhörte Pendeln, mit dem Bruckner weite Komplexe seiner Sätze schwingen läßt. Damit versetzt er uns selbst in jenes rhythmische kosmische Schwingen, in dem wir freier werden von den Gewichten unseres materiellen Daseins und unbemerkt aus unserem engen Wollen hineingeraten in den schwingenden Rhythmus einer geistigen Welt, dessen wunderbar pendelnde Ruhekräfte geradezu gesundend und aufbauend aus einer Brucknerschen Symphonie auf uns herüberströmen. Hierzu müssen wir aber noch einmal zusammenfassend ein wenig ausholen.

Diese ganze Einstellung auf die Musik geht von der Grunderkenntnis aus, daß es eine abstrakte Musikgeschichte bloßer Formen gar nicht geben kann, sondern daß Musikgeschichte, wenn sie irgendwelche Bedeutung für das innere Wachsen, nicht für die Verstandesmästung des Menschen haben soll, nur an der inneren Entwickelung des Menschenbildes gemessen werden kann, das in den Werken der großen Musiker zum Ausdruck kommt. Musikgeschichte ist die Aufzeichnung der Biographie der Menschheitsseele, soweit sich in ihr das Werden des geistigen Menschen abdrückt, das andere Verkündungs-

möglichkeiten in einer entsprechend geschauten Geschichte des menschlichen Denkens oder der Dichtung hat. Es kann daher, wenn Musik eine aufwärtsführende Kraft sein soll, nur danach gefragt werden, welche Menschenseele sich in den Werken der großen Musiker kündet, dann ist man nämlich stets im inneren Gesetz des Werdens selbst. Denn der Mensch ist Maß und Ziel alles Erdenwerdens. Und alles Formale hat sich diesem größeren Zwecke einzuordnen. Wie es nun keinem vernünftigen Menschen einfallen wird, als Antwort auf eine von innen heraus gestellte Frage nach dem Wesen eines anderen Menschen, sich mit einem Steckbrief zufrieden zu geben, der die alleräußerlichste und zufälligste Seite der Erscheinung sinnlos referiert, sondern eine Aufklärung über das Individuum des anderen verlangt, so wird es auch keinen innerlich Fragenden befriedigen, wenn man ihm abstrakt-historische oder formale Daten über das Werk eines Beethoven etwa aufzählt. Die meiste sogenannte Musikgeschichte ist aber in diesem Sinne »Steckbriefliteratur«, vielleicht in hervorragendem Sinne Philologie, die gewiß ihre Aufgabe im Gesamten durchaus hat. Wenn ich aber von einem anderen Menschen, dessen Umgang ich suche, etwas wissen will, so frage ich nach der Art seines Denkens, Fühlens und Wollens; denn damit habe ich die dreigliedrige Menschennatur von innen gefaßt. Und wenn ich das innere Menschentum eines musikalischen Kunstwerkes mir zum Bewußtsein bringen will,

habe ich ebenso nach dem hier webenden inneren Denken, Fühlen und Wollen dieser Menschenseele zu fragen. Musikalisch gesprochen heißt das nun nichts anderes, als daß ich nach dem inneren Gegenbild von Melodie, Harmonie und Rhythmus frage. Dann werde ich auch überall auf etwas Lebendig-Menschliches stoßen, weil schon in den Begriffen, mit denen ich messe, der Mensch innerlich enthalten ist. Denn die geistige Welt ist eine Einheit und spricht durch viele »bekannte, verkannte, unbekannte Sinne; so spricht sie mit sich selbst und zu uns durch tausend Erscheinungen« (Goethe). So spricht sie das Wesen des Menschen wie ihr eigenes vom Menschen erlauschtes Wesen aus durch ein Gebild von Melodie, Harmonie und Rhythmus (von Klangfarben, Klangstärken usw. hier abgesehen). Denn in der Dreieinheit von Harmonie, Melodie und Rhythmus liegt die Dreieinheit des menschlichen Seelenlebens wiedergespiegelt vor. Im höchsten geistigen Sinne waltet in der Harmonie die Welt des Fühlens, in der Melodie, dem gestaltenden Element, mit seiner vorwärts Schritt für Schritt gestaltenden Bewegung und seiner nach rückwärts verbindenden Erinnerung, ein schöpferisches, fühlendes Denken, das aber nicht bis zur Vorstellung sich verleiblicht, sondern fühlend weiß; und im Rhythmus ein in der Zeit gemessen verlaufendes Wollen, das Willensartige echten menschlichen Fühlens. Oder man könnte auch sagen, die kosmische Wesenheit des Menschen, die sich hinter Denken,

Fühlen und Wollen verbirgt, offenbart sich tönend in der entsprechenden Gliederung in Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Wenn hier nun aber von Melodie, Harmonie und Rhythmus gesprochen wird, so ist damit nie jenes Begriffsphantom gemeint, das gleichsam von einem Rhythmus an sich spricht, abgesondert vom menschlichen Wollen und Empfinden, sondern jene »sinnlich-sittliche Seite« von Melodie, Harmonie und Rhythmus, die als volle sinnliche Qualität ihr lebendiges Gegenbild im Menschen als dem vollkommensten »Apparat« für Lebensphänomene hat. Denn dann erst tritt Musik in bewußten Zusammenhang mit dem erlebenden Menschen, dem sie etwas für seine Zukunft zu sagen hat.

Es wird immer einer der großen symptomatischen Züge innerhalb der Gesamtentwickelung bleiben, wie Richard Wagner, als er alle bürgerlichen und alle alten künstlerischen Brücken hinter sich abgebrochen hatte, im Jahre 1849 in Zürich begann, auf seine Weise den ihm entsprechenden Weg zur künstlerischen Darstellung des Vollmenschen mit den Kräften des vollen Bewußtseins zu suchen. Es lebte noch ein Rest Goethischer Lebensanschauung in ihm, als er die künstlerischen Gesetze seines unbewußt schon geschaffenen Musikdramas dadurch sich suchte, daß er den Menschen als die Vereinigung aller künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten prüfte. Er wollte wissen, wie die vielfältige Menschennatur sich ge-

setzlich in die einzelnen Künste hineinprägte. Er wollte durchschauen, wie der innere Mensch sich künstlerisch in Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst gesetzmäßig auseinanderfaltete und wie durch eine organische Durchdringung wieder ein durchsichtiges Bild des Gesamtmenschen künstlerisch von ihm gegeben werden könnte. Das heißt, Wagner ging vom Gesamtmenschen aus und fand das Gesamtkunstwerk, nicht umgekehrt. Er erkennt den Menschen funktionell dreigegliedert in, wie er sich ausdrückt, Kopf- oder Verstandesmensch, Leibesmensch, und dazwischen als harmonisierendes Element den eigentlichen Musiker im Menschen, den Gefühls- oder Herzmenschen. Dieses Entdecken des dreifachen menschlichen Organismus führt Wagner nun unter anderem auch zum Auffinden des inneren Organismus der Musik. Er erlebt sie als geborener Gefühlsmensch, als aus dem mittleren Menschen herausgeboren, der Ton ist ihm das künstlerische Organ der »Herz- und Gemütskräfte«. Wo sich dies mittlere, harmonische Urelement des Tonmeeres mit den Kräften des Kopfmenschen berührt, dessen volle künstlerische Fortführung der Dichter sei, entstünde das Plastisch-Bildhafte der Musik, das Thematische, als das eine feste Ufer des wogenden Ozeanes der Musik. In dem Hinstreben zu dem Gliedmaßen-Menschen empfängt sie aus einem idealen, noch nicht verwirklichten Tanzvermögen »ihr Gebein«, den Rhythmus, und schenkt diesem wieder die

veredelte Bewegung. So haben die Urelemente der Musik, Harmonie, Melodie und Rhythmus, ihr Gegenbild in den Urkräften des Menschen: Fühlen, Denken, Wollen. Nur wo zwischen den drei physischen Kräftekreisen im Menschen das gleiche freie, funktionelle Durchdringen und Ineinandergreifen stattfindet, wie es in einem gesunden geistigen Erleben im Denken, Fühlen und Wollen lebt – und beides ist das Gleiche – kann ein freier Gesamtmensch erstehen. Denn nur in solchem, frei in seinen Kräften spielenden Organismus kann das Kosmische sich entfalten. Nur so aber kann auch ein Gesamtmensch im Kunstwerk wieder erstehen. Wenn wir hier an Goethes »Märchen« denken wollen, so könnte man sagen, Wagner sucht als Künstler den kosmischen Menschen, in dem die Dreikönigskräfte aufgestanden sind und in freier Bindung sich die Hände reichen. Er sucht durch sein Lebenswerk hindurch den initiierten Menschen, und er beschreibt einen ätherischen, übersinnlichen Menschen. Er sucht durch das Gesamtkunstwerk den Dreikönigsmenschen und kämpft gegen den Mischkönig, dessen künstlerisches Gegenbild er in der Oper sah. Er sucht Menschheitszukunftskräfte durch das Zukunftskunstwerk zu erwecken.

In solchem Rahmen des Ganzen erst wird die angedeutete Urdreiheit der Musik aus dem bloß gedanklich Technischen zu einem Wirklichen, das wiederum den Menschen nur besser zu schauen uns lehrt. Man braucht nur irgendwo in die Musik und in

sich selbst dabei hineinzulauschen. Wo eine reiche Welt des ungedämpften Gefühls sich ausbreitet, finden wir überall den Reichtum harmonischer Möglichkeiten bis zur schillernden Gefühlsschwelgerei ausgebildet; wo das sinnende, schöpferisch gestaltende, ja grübelnde Gedankenelement sich vordrängt, entsteht ein Überwiegen der thematischen Linie. Die Fuge muß eigentlich in diesem weiten Rahmen begriffen werden. Andrerseits ist hier das gefährliche Element der geistigen Verwirrung. Denkflache und materialisierte Zeiten und Köpfe entwickeln »tönendbewegte Formen«, das heißt einen Trieb zur bloß klingenden, sogenannten schönen Linie, die fast immer Unwahrhaftigkeit und Plattheit im Gefolge hinter sich zieht, weil sie nichts zu gestalten hat. Allgemeinverständliches soll auf allgemeinverständliche Weise, das heißt in melodischen Gemeinplätzen, die auch allgemein sprechbar sind, gesagt werden. Hiergegen machte ja einst Beethoven, »der Wahrhaftige«, Front. Durch ihn kam in die Melodie wieder der Geist ihres eigentlichen Urelementes hinein. Wir erleben aber nun auch gerade hier das Umschlagen in das andere Extrem, wenn Intellektmusiker uns heute Themen vorsetzen, die aus einer gedachten, nicht erlebten, tönenden Weltidee stammen. Der Musikdramatiker, der heute Seelen zeichnen will, nur auf einem ewig schillernden Harmoniengrunde, ohne das thematische Gewebe der dramatischen Polyphonie, der würde seine Gestalten wie uns selbst ins Un-

bewußte zurückdrängen. Sein Vorwurf wird notwendigerweise auch ein Stoff sein, der den Trieb des strebenden Menschen zum Bewußtwerden hin nicht ertragen kann. Hier ist denn der Schritt vom wahren Psychologen, welcher nur der gesteigerte Mensch sein kann, bis zum musikalischen Psychoanalytiker auch schon zum Entzücken der Zeitgenossen getan.

Der Rhythmus aber als tönende Welt des Wollens liegt ebenfalls offenbar vor jeder so eingestellten Betrachtungsart. Wo in der Musik das Wollen schweigt, hört der Rhythmus auf zu treiben*, wo der Wille *alle* Bande zerstörend sprengt, bricht ein wilder Rhythmus, alle innere Einheit und Ruhe sprengend, hervor**. Man frage nur einen Infanteristen, was ein bloßer Trommelrhythmus für eine dämonisch-magische Macht über die Aufpeitschung der Willenskräfte vermag! Primitive Völker benutzen ja bekanntlich den Trommelrhythmus zu kultischen Zwecken, um in eine Willenstrance zu geraten. Spricht uns aus Bruckners gradlinigem, schwingendem Rhythmus ein höchst *bewußtes*, geläutertes, grundgutes Wollen, so müßte man in diesem Zusammenhang – um das Problem zu beleuchten – den eigentümlichen Rhythmus etwa der Zigeunermusik, die ja aus einem durchaus dämonischen Tranceelement stammt, als ein *unterbewußtes* Entfesseln durchaus noch ungeläuterter, *atavistischer* Willenskräfte verstehen, die in diese Rhyth-

* Tristan 2. Akt »Lausch', Geliebter!« ** Dasselbe Thema 3. Akt, 5/4-Takt beim Abreißen der Verbände.

men und Töne gebannt erscheinen. Das ganz geläuterte, vergöttlichte Wollen erscheint vielleicht zum erstenmal in der Musik im Lohengrinvorspiel. Es ist kein Zufall, daß so ziemlich die ganze Lohengrinpartitur in gradtaktigen Maßen, meist $^4/_4$-Takt, schwingt. Denn wie es Urgesetze der Melodik gibt, welche für bestimmte Seelenzustände die bestimmten entsprechenden melodischen Formen verlangen, so gibt es diese Gesetze ebenso für die Harmonik und Rhythmik. Hier aber stehen wir auf einem noch kaum wirklich angebauten Gebiet. Wer sich einmal die Aufgabe stellt, etwa das Parsifalmotiv durch die drei Akte hindurch nach seinem melodisch-harmonisch-rhythmischen Wachsen zu verfolgen und bei jeder Stelle sich Rechenschaft gibt, was die Veränderung seelisch bewirkt, warum also die Veränderung dieses Menschen-Ich durch das Leben so charakterisiert ist, der wird nicht nur die seelische Biographie der Individualität Parsifals, von innen her gesehen, wie ein Tableau ablaufen sehen, sondern er wird, wenn er aufmerksam mit seinem ganzen Wesen dieses innere Weben der Musik nach seiner Dreieinheit aufnimmt und ins Bewußtsein hebt, einen guten Teil jener inneren Gesetzmäßigkeit erfassen. Man wende nicht ein, es sei gut, wenn solche Gesetzlichkeit dem unbewußten Schaffen des Künstlers überlassen bleibe, das seien Tüfteleien eines reflektierenden Theoretikers. Einmal wäre es nämlich wirklich an der Zeit, daß unsere jungen Musiker statt abstrakter Theorien

ein solch innerlich gesetzliches Verbundensein des menschlichen Gesamtorganismus mit der Musik genauer und bewußter erfassen lernen, dann würde nicht soviel in der Musik gelogen, und manche Kräfte würden frei für neue, noch unbewußte, ja unbekannte Reiche künstlerischen Schaffens. Dann aber ist Musik eben nicht bloß für den Schöpfer, sondern für alle da, die daran wachsen wollen. Der Verfasser hat es so oft erlebt, daß es möglich war, scheinbar unmusikalischen Menschen einen Sinn zu eröffnen, indem man ihnen einen Nebelschleier vor dem Bewußtsein ihrer musikalischen Empfänglichkeit fortzog, und ihre Aufmerksamkeit durch einige Konzentration auf die innere, bisher unbeachtete Empfänglichkeit ihres eigenen Organismus für echte Musik lenkte. Es ist heute bei vielen Menschen durch die verlogenen Musikeindrücke eine Verwirrung, dann Unempfänglichkeit, dann Resignation über ihr eigenes Unterscheidungsvermögen eingerissen, die irgendwie durchstoßen werden müssen. Das kann heute bei unserer gegenwärtigen Entwickelungsstufe nur durch Bewußtseinsentwickelung geschehen. Man muß für sich die Entdeckung machen, daß es auch in der Welt des Scheines, der Kunst, Gesetzlichkeiten gibt, die nicht von Konventionen abhängen. Daß es Möglichkeiten und Unmöglichkeiten gibt gerade da, wo die Freiheit sich auswirkt.

Zwischen den drei Elementen und ihren geistigen Gegenbildern waltet eine unzerstörbare innere Ge-

setzmäßigkeit, der jeder große Musiker sich gebeugt und nicht willkürlich mit ihr gespielt hat. Nach Goethes tiefsinniger Einsicht in das Wesen des Lebens ist die Geistesorganisation gesund, in der jeder Teil seine »vita propria« führt und gerade dadurch einen vollendet schöpferischen Gesamtorganismus aufbaut.

Dem Dramatiker Wagner standen noch alle Farben der drei Urkräfte der Musik zur Verfügung. Bruckner als Symphoniker einer ruhevollen geistigen Welt muß auswählen. Er steigt im Fühlend-Harmonischen, Gestaltend-Melodischen, Willensmäßig-Rhythmischen nicht hinunter bis in die volle Verbindung mit dem Körperlichen und seiner dramatischen Gestaltung, aber daher auch nicht bis in seine leiblich-sinnliche Gebundenheit, seine Gedanken- und Willensverkrampfung, sondern er bleibt in jedem Falle als echter Symphoniker in den reinen, kosmisch-geistigen Sphären.

Wie er seine Melodie und Harmonie auf Reinheit und kosmische Gesetzmäßigkeit, nicht auf nervöse Seelenschwingungen gründet, so reicht er auch mit seinem Rhythmus in einer ihm ganz eigenen, geläuterten Willensbetätigung in die geistige Welt, oder vielmehr besser, er läßt seine Willensfähigkeiten aus den in frömmster Innigkeit aufgenommenen Inspirationen seiner geistigen Welt emporheben zu einem schlechthin grundguten Wollen, das im Einklang mit dem ihn leitenden Willen seiner aus innigster religiöser Versenkung erlebten Gottheit schwingt. Diese Welt hat keine blutigen Willensakzente mehr, son-

dern ein im Christuserlebnis geläutertes Blut pulsiert rhythmisch in Bruckners musikalischer Willenswelt, und diese ganz einzige Einheit seines Wollens mit dem göttlichen Weltgesetz spricht in Bruckners herrlichen rhythmischen Pendeln wie ein einziges: »Dein Wille geschehe« eines Begnadeten, der ganz im Ewigen ruht.

Nun lausche man einmal auf dieses ruhevoll schwingende Pendeln, das fast die ganze 7. Symphonie durchzieht, achte einmal auf die Koda des langsamen Satzes der 3. Symphonie, das Adagio des Streichquintetts, man spiele sich überhaupt einmal alle Brucknerschen Sätze, Perioden, Themen prüfend auf das Herausarbeiten dieses herrlich freischwingenden, inneren Gleichgewichts hin durch – denn noch gibt es wenige Brucknerdirigenten, die diese Wesensseite Bruckners vor lauter Temperamentsmusik ihren Hörern mit leise zwingender, sanfter Gewalt, nicht mit der gespannten Hand Beethovens, mitzuteilen vermögen – und man wird die geradezu heilende sanfte Kraft dieses grundguten »Wollens aus Gott« sehr lebendig an sich selbst aufbauend spüren. Es ist, als erlebte man mit dem Bewußtsein die aufbauende Wirkung geistiger Kräfte im Schlaf. Es ist Musik, mit der man – etwa mit dem Adagio des Streichquintetts, in dem wahre Genesungskräfte schwingen – Rekonvaleszenten dienen kann.

Man muß sich in der Tat vor jedem wirklichen Kunstwerk verwandeln lernen. Mir scheint es immer

vor einem Werke Beethovens, als müßte man aus seinem eigenen Wesen alles hinzutun, um ihn spielen zu können. Als wäre es geradezu die Aufgabe dieser Musik, das aus unserem Wesen beim Spielen Beethovenscher Musik hervorzuholen, was in dieser Phase der Persönlichkeitsentwickelung erworben werden soll. Beethovens Musik verlangt Verstärken des Persönlichen, um zum Ewigen zu kommen. Bruckners Musik löscht mit einem unbeirrbaren sanften Willen das bloß irdisch Persönliche aus. Je mehr man sein eigenwilliges Wesen auslöscht, je weniger man sein Persönliches hineinprägt, je mehr man diese Musik in sich hineinströmen läßt in sein ganzes Wesen, bis sie mit ihrer Gleichgewichtshaltung die Willensgeste des Vortrages selbst formt, desto reiner wird die höhere Natur in Bruckners Musik zur Wirkung kommen. Gute Beethovendirigenten sind daher selten gute Brucknerdirigenten, es sei denn, daß man das innere Umschalten des eigenen Organismus beherrscht. Es gehört zu den Tragikomödien unseres heutigen Musikbetriebes, wenn man erleben muß, wie bekannte Dirigenten bei Bruckners ihrem Wesen fremder Musik dadurch nachzuhelfen versuchen, indem sie, um shakespearisch zu sprechen, den Bruckner noch »überbeethoven« wollen. Hier ist mit Temperament, Gewalt und Routine nichts mehr zu machen. Wo der Tropfen menschlicher Güte nicht im Blute ist, bleibt die eigentliche Brucknersche Melodie stumm. Bruckner verlangt Hinopfern des bloß

Persönlichen, damit es kein Hindernis für das Einströmen des Ewigen werde; aber um hier opfern zu können, muß erst Persönlichkeit errungen worden sein. Das Geheimnis dieser Musik nach ihrer Auferstehung aus den Leibesaffekten ist das Geheimnis des »Stirb und werde!« –

Dieses kosmische Pendeln eines schwingenden, geheiligten und geläuterten Wollens ist – sehr verständlich – selten in dieser Art vor Bruckner schon zu hören. Aber man erinnere sich doch etwa der Einleitung zur 7. Symphonie Beethovens, des Violinkonzerts, des ersten großen Aufbaues der Freudenmelodie aus dem Unisono der Bässe in der 9. Symphonie, oder der Klänge des Siegfriedorchesters im dritten Akt zur »Seligen Öde auf wonniger Höh'« oder der Schlußsymphonie der Götterdämmerung (»Fühl' meine Brust auch«) und mehr noch der ruhigen Wellen des Siegfriedidylls, des musikalischen Wahn-Frieds verklärter Willenskräfte. Wer den Instinkt dafür ausbilden will, der spiele sich eine charakteristische rein instrumente Allegro-Passage von Bach, bis er den Ausdruck findet, in dem sie sich am vollständigsten kündet: Sie wird scharf gegliedert kräftig dahinrollen wollen, unpersönlich wie eine kosmische Bewegung. Ein Passage Beethovens: Sie wird wie ein kräftiger Schlag nach einem fest ins Auge gefaßten Ziel streben. Eine Passage Wagners flammt leidenschaftlich, leuchtend und enthusiastisch auf. Das innere Drängen, zielstrebend oder in sich unsicher, lebt darin.

Sie sind Gefühlskurven im kleinen. Eine Brucknersche Figur kündet erst ihre innere Wirklichkeit, wenn sie schwingt wie ein Pendel, aber in freiem Schweben.

Bruckner aber hat erst dieses kosmische Pendeln zum eigentlichen rhythmischen Lebenspuls seiner nervenentrückten, gradlinigen Musik gemacht. Bruckner kann nur aus einer ganz aufgeschlossenen inneren Natürlichkeit gespielt werden. Eine höhere Natur wird da im Menschen geweckt. Hier ist eine neue Seite, der geläuterte »moralische« Wille, innerhalb seiner geisterfüllten Ruhe zu spüren. Es ist einfach die ihm naturgemäße Bewegung seiner musikalischen Persönlichkeit, sein geistiger Herzschlag überhaupt. Wer es je erlebt hat, wie dieses rhythmische Aus- und Einatmen der ruhevoll weitgespannten Brucknerschen Periode geradezu die geistige Welt aufschließt, in höherem Sinne produktiv macht, da es den ganzen Menschen mitschwingend hineinzieht und für Inspirationen öffnet, dem ist Wesen und Aufgabe der Brucknerschen Tonkunst, und ihre Stellung in der geistigen Entwickelung der Menschheit gerade heute klar. Bruckner bedeutet heute ein Korrektiv, eine Gesundheitsquelle strömender geistiger Herzkräfte, eine erste Zukunftsseele, in die wir hinauf- und hineinwachsen müssen, und in der wir eine gestaltungsfrohe Schönheit wie hemmungslose, keusche Freiheit finden, die uns wirklich wie ein wiedergefundenes Paradies umfangen kann. Die Worte mögen hier subjektiv und unzulänglich sein. Die geistige

Tatsache, auf die damit gedeutet werden soll, ist erlebt, objektiv, unumstößlich.

Hier gibt es keine Verkrampfungen im eigenen Ich, keine gepfefferten Nervenklänge, keine hysterischen Krisen, keine impotente Melancholie, kein deklamatorisches Pathos. Die Dreieinheit Melodie, Harmonie und Rhythmus entsendet heilende kosmische Kräfte, aus der Meditation empfangen, in den seelischen Organismus ihrer Hörer. Beethoven wirkt auf das heroische Wollen und die geistige Kraft, die aus den Kräften des Ich zur Freiheit führen, in der wir dann dienend, nicht mehr trotzig fordernd, mitschaffen am ewigen Schöpfungswerk. Wagner lockert mit der ungeheuren Intensität seiner Musik den Krampf, in dem bei den meisten Menschen heute die physischen Bande seine geistigen Schwingen, seine aufbauenden Erlebniskräfte gefesselt halten, oder denen wie Wieland die Schwungorgane durchschnitten sind, und wirkt dann mit seinem Drama tief auf das so aufgeschlossene und aufgelockerte Bewußtsein, das neue Kräfte sich erwerben soll. Jeder kann das in jedem Augenblicke ganz prägnant an sich selbst beobachten. Bruckners Musik bildet und formt diese aufbauenden Kräfte selbst mit den kosmischen Kräften, aus denen seine Musik sich nährt, und welche denen eng verwandt sind, die den Menschen dauernd, vor allem im Schlafe regenerieren. Er läßt die durchschnittenen Schwungorgane gleichsam im Geistigen neu erwachsen und schließt den unterbrochenen

Stromkreis von Mikrokosmos und Makrokosmos wieder, daß die kosmischen Herzkräfte wieder im ruhevollen Pulsschlag den Menschen durchkraften können. So lebt in dem Stufenring Beethoven-Wagner-Bruckner das heroische, das notgeborene, begeisterte und das gottvereinte Wollen zu einem aufwärtsführenden Menschheitsschritt verbunden. Diesen Unterschied der Wirkung und damit der überpersönlichen Aufgabe dieser Töne kann ebenfalls jeder, der Aufmerksamkeit für die Vorgänge des eigenen Innern sich erworben hat, ganz leicht beobachten. Wer Bruckners Musik aufgeschlossen auf sich wirken läßt, empfindet da etwa zunächst ein Meer von rhythmisch-wogender, geistiger Kraft, voller Schönheit im einzelnen, ohne daß in den meisten Fällen schon anfangs für den, der diese Form im großen nicht kennt, die äußere Kontur im ganzen sich deutlich zeigte. Bei Beethoven sieht man die vorgewollte Kontur, die Gestalt tritt auf uns zu*. Bei Bruckner meditiert man erst einmal im Thema und schwimmt dann mit von Wellenberg zu Wellenberg in einem erhaben daherrollenden, grandiosen Meer voller wogender Unendlichkeiten, in dem ein ängstlich Fremder manchmal zu ertrinken fürchtet. Dann aber erkennt man doch bald die unvergleichliche Gesetzmäßigkeit dieses seelischen Weltenmeeres und erlebt, daß diese kosmischen Kräfte auch die aufbauenden Kräfte un-

---

* Vgl. Glasenapp R. W. VI, 204.

seres eigenen innersten Wesens sind, und daß sie uns nicht ertrinken lassen, sondern tragen und geistig durchformen.

»Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt:
Strömt Lebenslust aus allen Dingen
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn«.

Wer sich ganz auf die grandiose Wirkung der Wagnerschen Musik eingestellt hat, die ja ganz im Menschen untergetaucht und daher weit mehr noch als bei Beethoven Gestalt in jeder Tonfigur geworden ist, hat es nicht immer ganz leicht, die wirkenden Kräfte der Brucknerschen Welt in ihrem eigenen Wesen deutlich zu erkennen und – was weit mehr ist – sie freudig anzuerkennen, damit sie wirken können. Er wird aber beobachten können, daß Bruckners Tonwelt ihn geistig produktiv macht. Nach einer Brucknerschen Musik schwingen die aufbauenden geistigen Kräfte weiter, aber nicht nur in dem Geleise des Gehörten, sondern dieses hat sie durchformt und durchkraftet, und man kann sie richten auf irgendein Gebiet des Geistigen und wird die Erstarkung und höhere Gesetzlichkeit seiner schöpferischen Kräfte spüren. Ihn durchströmt »Lebenslust aus allen Dingen«.

Es ist dies deutlich eine andere Wirkung, als die etwa der Wagnerschen Musik, die ganz seelenaufschließende Gestalt und ganz Drang nach Bewußtsein ist und gerade auf die Öffnung des Bewußtseins wirkt. Durch Wagner soll das Menschliche zum Erkennen des Göttlichen »wissend werden aus dem Gefühl«; durch Bruckner sollen die aufbauenden Kräfte des Lebens eine reine kosmische Erkraftung erfahren, um in dem vielleicht durch Wagner aufgeschlossenen Bewußtsein schöpferisch wirken zu können. Wagner ist einmalig, eine höchste Tatsache des geistigen Lebens, er wirkt mit höchster geschlossener Bestimmtheit; Bruckner ist strömende Kraft aus geistigen Welten.

Man wird unter dieser Einstellung auf die verschiedenen Welten, denen wir hier begegnen und die wir in uns untereinander in wirkende Verbindung setzen sollen – denn dazu sind sie in die Welt gekommen – bald erkennen, daß diese Kunst Bruckners eben nicht im Sinne der Linie Beethoven-Wagner mechanisch, gradlinig fortgeführt nun noch gesteigert deutliche »Gestalt« sein kann; nicht aus persönlichem Mangel des Schöpfers, sondern aus notwendiger, grundsätzlicher Sonderbestimmung seiner durch die wirkliche Entwickelungskurve bezeichneten Aufgabe. Es ist nicht die Plastik bildnerischer Art, welche mit einer melodischen Phrase Seelen charakterisiert, Bewegungen einfängt. Es ist eine aus dem Gleichgewichtssinne geborene dynamische Plastik le-

bender Formen. So viel und großartige Prägnanz in Bruckners Tonwelten ruht, seine geistige Welt offenbart ihm fließende Gestalt voller schöpferischer Kräfte, wie Wellenberge im wogenden Meer.

Weil aber Bruckner ganz und im allerreinsten Sinne Symphoniker ist, weil er in der Entwickelungsreihe oberhalb der Beethovenschen Symphonie steht, kann er über den festen Besitz und die volle Durchformung dessen verfügen, was Beethoven sich erst erkämpfte, was bei Bruckner als künstlerischem Organisator aus seiner meditativen Anlage von selbst floß: Die Geisterfüllung der Form. Man kann Bruckners Form als geistgeschaffen, geistgetragen, in der Meditation ihm von kosmischen Kräften gewebt bezeichnen. Der Geist der Symphonie, der als Inspiration ursprünglich dieser gar nicht willkürlichen Form zugrunde lag, hat in Bruckners Musik seinen bisher höchst entwickelten, das heißt durchlässigsten Körper gefunden.

Was keiner der modernen sogenannten »absoluten Musiker« mehr vermochte, was keiner der Romantiker der Musik erfüllen konnte, Bruckner ist mitten im Geist seiner Form, der für ihn arbeitet, weil er den Kulminationspunkt der vermenschlichten Musik hinter sich hatte, weil er – ohne persönliches Wollen – einfach an eine Stelle der geistigen Entwickelung gestellt war, wo der Gedanke einer wahrhaft »reinen« Musik überhaupt erst wieder seit Bach einen

wirklichen Inhalt, wie eine geistesgeschichtliche Berechtigung, eine Aufgabe, haben konnte. In Bruckner lebt ein Geist der Form, der ihn als Schaffenden zu einem Organisator und hellhörigen Erfüller der Formen macht, wie er auf diesem Gebiete vorher eben noch nicht erscheinen konnte, weil dazu die innere Konfliktfreiheit des geistig nicht mehr im Sündenfall stehenden Menschen in einer neuen Menschenseele erst geboren werden mußte.

Zu diesem Geist der reinen Formen, der Bruckner beseelt und leitet, gehört aber menschlich die reine konfliktfreie Frömmigkeit, die diesen Geist in der Form überhaupt erst entbindet. Zwar ging Bruckner nicht von poetischen Anregungen aus, aber die menschlich-seelische Anregung ist schon vorhanden gewesen, wenn auch kaum in biographisch greifbaren Momenten. Seine unendliche Liebefähigkeit, die ihn mit allen Wesen der Natur verband, gab ihm die Anfangsinspirationen, das heißt sie leitete sie ins Bewußtsein. Ein Entzücken über irgendeine Kleinigkeit löste seine Inspirationen aus, aber diese wurden nicht von äußeren Anregungen in programmatischem Sinne bestimmt. Die Kräfte seiner religiösen Versenkung brachten ihn in die innerste Verbindung mit der geistigen Welt. In ihm lebte so die Seelenform des meditierenden Hellsehers, dem die geistige Welt nach seinen Organen ihre Inhalte eben als eine tönende Welt mitteilt. Das Seelen-»Meer« seiner Töne wirkt öffnend auf die schöpferischen Kräfte, und diese Musik, aus der Me-

ditation geboren, wirkt nun mit einer gesundenden, Kräfte ausströmenden geistigen Regeneration auf den Hörer mit der Seele wie eine echte Meditation. Anton Bruckner ist damit der Musiker der Ruhe, des langen, ruhevollen Atmens in der geistigen Welt geworden, dessen ruhig lenkende Sicherheit selbst bei den schärfsten Tempi und den stürmenden Akzenten nicht einen Augenblick erschüttert wird. Nie aber hat man bei Bruckner das Gefühl des Stilisierten, ängstlich Begrenzten, impotent Gemäßigten. Bruckner ist als Musiker eine hemmungslose Persönlichkeit, es gibt keine Begrenzungen für die Intensität seines Ausdrucks, aber nie hört vor seinen Tönen das Gefühl des ruhevoll pendelnden Kreisens einer Planetenwelt auf. Er verfügt ja über den nötigen langen Atem für Entwickelungen und Auswirkungen, die der Größe seiner Themen standhalten können. Er verfügt über eine grenzenlose Vielheit, einen Phantasieüberschuß, eine »vita propria« auf jedem Felde ihrer künstlerischen Dreieinheit. Aber es fehlt dieser Phantasie gerade jede barocke, wuchernde Üppigkeit, die das Leben erstickt. Und es fehlt in dieser Tonwelt vollkommen eine schimmernde, schillernde, brennende Schönheit des verführerischen Farbenspiels. Licht herrscht in dieser Welt, ein geistiges Licht, dem keine – ich weiß kein anderes Wort – sündigen Kräfte mehr beigemischt sind. Das verzehrende und verzerrende Element hat keinen Teil an dieser Musik, die in der Gleichgewichtslage wurzelt. Wenn Wagner

etwa von seiner Musik mit höchstem metaphysischem Bewußtsein sagte, sie sei ihm ein schlimmer Dämon, der ihn immer wieder in diese Welt des Willens hineinziehe und das Bewußtsein wohlig umspiele, so müssen wir bei Bruckner ein vollkommenes Hineinbannen dieser Geister in die Kräfte seiner Form erkennen, wo sie in ihren Grenzen wirksam, daher in höherem Sinne »gut« sind. Sie hat, weil sie aus einem tiefen, inneren Gleichgewicht empfangen ist, durchchristete Züge, sie hat damit den von Wagner in der Musik vermißten »moralischen Willen« wiedergefunden. Wo dies innere Gleichgewicht sich künstlerisch darstellt, da walten eben in der künstlerischen Phantasie über jede Absicht hinweg Kräfte der moralischen Phantasie, welche auf den Aufnehmenden wieder verpflichtend wirken. Diese Musik hat nie erziehen wollen, aber sie erzieht, weil sie Opfersubstanz enthält. Sie ruft den »guten« Menschen durch die Schönheit auf. Das spürt ein Unbefangener vor der geistigen Wirkung dieser in jedem Sinne reinen Musik und empfindet ein Vorgefühl von der Möglichkeit einer kommenden Kunst des musikalischen Mysteriendramas.

Wagner sagte einst von der »Assunta« in Venedig, hier herrsche eine absolute sinnlich-geistige Vollendung der Kunst, wogegen er auf dem Gebiete der Musik nichts so in sich Vollendetes, selbst in Beethovens 9. Symphonie nur Versuche erblicke. Ich glaube, in einigen Werken Bruckners ist uns diese

»Assunta« in der Musik erstanden, und es ist Zeit, daß wir sie erkennen.

Es soll von Einzelheiten dieses Lebenswerkes hier, wo der Blick auf das Ganze dieser Erscheinung gerichtet werden möchte, nicht weiter gesprochen werden, diese werden sich aus der angegebenen Einstellung in größter Fülle von selbst erschließen. Von dem Schöpfer der tiefsten Adagios der gesamten Musikgeschichte braucht man zum Glück nicht mehr zu sprechen; denn diese Seite öffnet sich zumeist schon jedem Hörer. Vielleicht liegt aber hier zugleich ein Hemmnis für das Verständnis des Ganzen, wenn etwa die Bewunderung für die Adagios sich nur auf eine poetische Phantasie erstreckt und, wenn man nicht gerade erleben kann, wie die Form des Adagios bei Bruckner, wenn er nach dem ersten Anklingen des Themas leise dessen innere Kräfte heraussaugt, bis Antwort ertönt und ihn leitet, bis die Pforten der übersinnlichen Schau aufspringen und die Kräfte, die er mit dem Thema suchte, nun in gewaltiger Fülle einströmen, – wie diese Form tongewordenes Meditationserlebnis ist. Beethovens Adagio ist Ausruhen von der Konzentration, Bruckners Adagio ist ein Stück meditativer Selbstverwandlung. Halm hat sehr fein gefühlt, wenn er in Beethovens Adagio mehr eine passive, in Bruckners Adagio mehr eine innerlich aktive Menschenseele sieht. Man muß den formenden Geist in Bruckner als eine aufbauende, schwingende und heilende kosmische Kraft aufneh-

men können, um Bruckner in seiner Stellung in der Geistesentwickelung jetzt schon erfassen zu können. Was nützt es aber, hier Behauptungen im einzelnen aufzustellen, deren Beweise eine Erziehung und eingehende Analyse des Werkes wie der eigenen Seele erfordern. Bruckner aber muß uns ein Korrektiv, kein Quietiv werden. Er muß zu einem der großen geistigen Ärzte und Nothelfer werden, die eine heilende, geistige Welt vermitteln können, deren Wirklichkeit unser verholzender Verstand heute noch so wenig anerkennen will. Gerade für unsere heranwachsende Jugend würde eine Durchformung der aufbauenden Lebenskräfte durch wohlausgewählte Brucknersche Musik unerläßlich scheinen, wenn wir die heilende Wirkung dieser Welt gegenüber so vielen, frühreife und morbide Geister erzeugenden Einwirkungen erst einmal beobachten könnten.

Versuchen wir aber einmal, die Einstellung auf die hier angedeutete Entwickelungskurve einzunehmen, dann werden wir aus dem klar erkannten »Woher« auch wissen, wohin diese Entwickelung gehen muß, und wo wir falsche Propheten abzulehnen haben. Bruckner war eine Durchgangspersönlichkeit, noch ohne waches Bewußtsein für seine geistige Welt, in der er als Künstler musikalisch lebte, ohne sein Leben darin als Erkennender auch zu beobachten. Ein Gustav Mahler wußte vielleicht mehr über diese geistige Welt und dachte mehr darüber nach. Bruckner aber lebte darin und hatte sie, ein Künst-

ler, der so sein mußte, weil bei ihm das Wirken des Zukunftskünstlers vorausgenommen war und wie bei einem Gralsgesandten noch keine Frage erlaubte. Der Künstler der Zukunft, der auf der Brucknerschen Entwickelungslinie weiterschreitet, muß aber ein vollkommen bewußter, vollkommen in seine geistige Welt Eingeweihter sein. Ein Bewußtsein, wie es Wagner besaß, doch gehoben und befreit durch die Kräfte jener Ruhe im Ewigen, die aus dem Brucknerschen Werk entströmen, und die Wagner, der Weckrufer, noch nicht frei in sich wirken hatte.

Wir sehen um uns Keime einer angeblich neuen Kunst sich regen. Am deutlichsten schon in der Malerei; denn dort sind sie »vor's Auge gestellt« und haben damit nach Goethe »ein magisches Recht«. Wenn wir monströse Bilder letzter Richtungen in der Malerei kopfschüttelnd anschauen, sie abweisen, oder als neue Keime behandeln, so weiß doch kaum einer, was hier vorgeht. Hier meldet sich aber schon gelegentlich auf dem Gebiete des Augensinnes die kommende Hellsichtigkeit der Zukunftsgenerationen, welche die farbige Aura des geistigen Menschen sieht. Nun frage man aber einen Menschen mit bewußten Schaukräften, und er wird die verruchte und verzerrte Welt jener für die an sie herantretenden Kräfte noch zu unsauberen Hirne erkennen und gewissermaßen jeden Strich richtig stellen können. Hier spiegeln sich in den Erscheinungen der Malerei – und sie werden durch die ganze Kunst und andere Ge-

biete des Lebens gehen – geistige Kräfte, zu denen unsere Entwickelung schreitet, die aber ungeschult, vorzeitig durch unorganisches Leben und Denken hervorgezerrt wurden und nun ein fürchterliches Spiegelbild in einem geistigen Zerrspiegel unsauberer, unreifer Geister darstellen. Aus diesen Verzerrungen ist allerdings nie mehr ein reines Auge, ein reiner Gedanke zu erwarten, aber sie machen uns aufmerksam auf Dinge grauenhaftester und höchster Möglichkeiten, denen wir auch in der Kunst entgegengehen.

Überall im Leben drohen die zwei Ablenkungen: der Geist der Verhärtung in der abstrakten Weiterführung nicht mehr erlebter, tönend bewegter Formen, als ob aus Formen allein das Leben unbefruchtet vom übersinnlichen Erlebnis sich entzünden könnte – und der Geist der Verflüchtigung, der die Musik versinken läßt im Belauschen des Blutsrausches, versinken läßt in psychoanalytischen Klangblasen wie in betäubenden Klangreizen. Bruckner hat welthistorisch noch einmal gezeigt, was der echte Musiker belauscht. Nicht das abgeschnürte niedere Ich im Leibe, sondern das freie höhere Ich, das sich im Schaffen der geistigen Welt erlebt. Denn das tiefste willensartige Wesen des Menschen hat einen Bewußtseinsinhalt kosmischer Art, der für gewöhnlich heute nur dem Nachtbewußtsein zugänglich ist, das heißt am Tage schläft. Denn am Tage wird gewissermaßen das Vorstellungserleben darübergestülpt und

nur in gewissen Träumen und in künstlerischen und gerade musikalischen Inspirationen schlagen für gewöhnlich die Wellen des kosmischen Lebens bildhaft an unsere Leibeshülle. In Wahrheit aber stehen wir immer im Übersinnlichen darinnen. Es ist an der Zeit, heute auch den wachen Menschen in sich aus der materialistischen Verhärtung so zu befreien, daß die Wellen des Ewigen nicht vergeblich gegen unsere zugeschlossenen Sinne und toten Herzen schlagen. Denn dann erzeugen sie das Konvulsivische des modernen, verhärteten Menschen: die Nervosität, wenn die geistigen Impulse gegen ein undurchlässiges Seelenwesen stoßen und, zurückgestoßen, nun den Rückschlag bis in die Leibeskonstitution sich auswirken lassen. Nervosität: ein gespensterhaftes Vorstellen und ein alpdruckhaftes Emotionsleben sind die Folge.

All das kündet sich heute in der Musik wie an einer Registrierkurve. Ungeborenes Geistiges will hörbar werden. Das aber ist in Zukunft nur möglich bei wirklicher Berührung mit dem Übersinnlichen, das nun am Tage nicht mehr von Außenkräften übertönt wird, sondern durch ein recht zubereitetes Aufnahmeorgan die »Über-Töne« aufnehmen kann. Diese innere Durchlässigkeit für übersinnliche Kräfte kann durch glückliche Schicksalszubereitung heute wohl noch geschenkt sein; sie muß aber in Zukunft durch eigenes Tun erworben werden. Bruckner stand noch als eine zubereitete reine Kindesseele im Geistigen. Aber er hatte seine Schulung schon durch-

gemacht in der religiösen Übung der Meditation, in der absoluten Seelenkeuschheit und der unerhörten künstlerischen Selbstzucht, ehe er als Künstler in der Mannesreife auftrat. Denn diese künstlerische Schulung ist nichts anderes, als die durch äußerste Verfeinerung der Kompositionstechnik schwierigster Formen bewirkte Verfeinerung des Geistesohres, das allmählich allen Sphären zu folgen lernt.

So konnte Bruckner, der das Kindhaft-Helle bis ins Greisenalter behalten hatte, als Musiker den schlummernden Teil seines Wesens, die göttliche Willensnatur des Menschen auch tagwach erfassen.

Denn nicht das kann Gegenstand wahrer Musik sein, was irdisch wach uns täglich klanghaft umgibt, sondern im Ton erfassen wir unser Wesen im Klanghaften des Kosmos, kommt das Klangartige des kosmischen Lebens an uns heran. Musiker sein, im höchsten Sinne, wie Bruckner es war, heißt: Instrument werden, auf dem der Kosmos spielt und durch Künstlertat sich offenbart. Denn unser tonempfängliches Wesen ist -- wie das Auge vom Licht – aus dem Klanghaften des Kosmos nach musikalischen Gesetzen geschaffen.

In solcher Musik klingt also etwas an uns heran, das nicht mehr bloß irdisch-menschlich ist. Daher beginnt diese Musik mit ihrer inneren Richtkraft wieder ethisch verpflichtend zu wirken. Was Wagner noch in der Musik so stark vermißte: Bruckners Musik hat sich vom Pathos menschlicher Leidenschaft

zum Träger des Ethos einer durchchristeten Menschenseele erhoben. Beethoven erweckte den willensstarken, Wagner den liebesstarken, Bruckner den »guten« Menschen im Menschen. Denn gut sein heißt in Gottes Willen schwingen.

Es ist dabei wichtig genug, zu beachten, daß Bruckner trotz Amt und Anlage nicht Kirchenmusiker blieb. Das ist gerade das Entscheidende für seine Stellung als Menschheitskünstler. Die freie Symphonie, nicht die Kirchenmusik, wie bei Liszt, war sein letztes Wort. Selbst im »Tedeum«. Aber hier schließt sich der große Ring. Würde Bach uns sprechen können: Meine Kunst dient Gott in seiner Kirche – oder Beethoven: Meine Kunst sucht Gott im freien strebenden Menschen, fern der Kirche, die ich auch durchtönte – und Wagner: Meine Kunst ist Festspiel, und will den entarteten Kunsttrieb, der aus der unheilig gewordenen Kirche floh, zurückleiten zu einer religiösen Menschheitsweihekunst – so dürfte Bruckner sagen: Wo ich erklinge, ist Tempel, ist Gott. –

Jean Paul hat in seiner »Vorschule der Ästhetik« einmal das schöne Wort geprägt: »Eine Hülfe zur inneren Himmelfahrt der (griechischen) Dichter war, daß ihre Gesänge nicht bloß auf, sondern meistens auch für Götter gemacht waren.« Wir haben es verloren, so die Würde und die Reife der Kunst zu erleben: wie weit in einem Kunstwerk durch Menschentat die Götter selbst neues Leben, neue Geistesnahrung empfangen. Im schöpferischen, freien Men-

schen werden Götter ihrer selbst bewußt. Einst schufen kosmische Kräfte den Menschen und entließen ihn in den Leib, damit er frei von unmittelbarer Führung durch kosmische Geistigkeit aus eigener schmerzerworbener Erdengeistigkeit sein Eigenwesen finde. In Zukunft werden wir, um wieder neue kosmische Bindung zu erreichen, diesen Kosmos in uns selber schaffen müssen. Er ist für uns heute nicht da, wenn wir in uns ihn nicht verwirklichen. Dann aber lebt er neu in uns. Mit dem letzten Worte seines letzten Werkes hat Richard Wagner den tiefsten Blick seines ganzen Lebens in die Menschenaufgabe der Zukunft getan: »Erlösung dem Erlöser«. Soweit wir den höheren Menschen in strebender Selbstverwandlung in uns entwickeln, geben wir dem Kosmos neues Leben.

»Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.«

Die Kunst früherer Perioden, als sie noch Mythen schuf und von Mythen zehrte, stellte vor den Menschen das Bild seiner kosmischen Herkunft. Die Kunst einer neuen Periode, da des Menschen Geistig-Seelisches sich wieder heraushebt aus dem Grabe des Leibes, wird darzustellen haben – nicht eher werden wir als Menschen von ihr befriedigt werden: die kosmische Zukunft des Menschen. Und so ist in der Tat der Mythos Anfang und Ende der Ge-

schichte. In der ersten Periode kündet sich Schicksal, das der Mensch durchbrechen will, indem er den Göttern sich entwindet und Persönlichkeit werden will. Wir streben nach der Freiheit, welche mit Auferstehungskräften den Grabesstein des Leiblich-Erdhaften durchbricht und in freier Tat zu jener »inneren Himmelfahrt« schreitet, die vollbewußt den Menschen mit dem Kosmisch-Geistigen neu verbindet. Wie weit der Künstler diesen inneren Drang menschheitlicher Entwickelung verwirklicht oder sich ihm entgegenstellt, das wird eigentlich über den Ewigkeitswert seines Werkes entscheiden.

Der Musiker hat hier nun seine ganz besondere Aufgabe, innerhalb der gesamten künstlerischen Betätigung des Menschen. Während wir Musik erleben, hebt sich heute unser Geistig-Seelisches aus der leiblichen Organisation heraus. Wir beginnen leise leibfrei, das heißt außerhalb der physischen Sinnesorgane zu erleben. Das hat Wagner schon erkannt, als er von der »Depotenzierung« des Gesichtssinnes beim Musikerleben sprach, und dieses persönliche Erlebnis liegt der Traumtheorie seiner schönsten Schrift: »Beethoven«, zugrunde. Denn wenn die Musik diese Spaltung im Menschen hervorruft – und das ist gerade ihre Aufgabe, den Menschen von heute aufzulockern für übersinnliche Erlebnisse – so würde bei dieser Spaltung ohne die rechte Musik ein wirklicher Traumzustand eintreten.

Wir versinken aber gerade nicht in gewöhnliche Traumzustände, sondern wir haben unser bewußt erlebendes Ich-Gefühl nicht ausgelöscht, weil die Musik als absichtsvoller künstlerischer Wahrtraum sich einschaltet und in die aufgelockerte Menschennatur sich senkt. So wie wahre Musik herausgeboren wird aus Erlebnissen des Ich, das sich im Schaffen der kosmischen Welten erlebt, so erleben wir uns im Hören solcher Musik wieder eingebettet in das Schaffen übersinnlicher Mächte.

Es hat daher gerade der Musiker eine ungeheure Verantwortung vor dem Menschen zu tragen. Und weil dieses Verantwortungsbewußtsein unserer Zeit völlig fehlt, haben wir gerade auf musikalischem Gebiet die schauerlichste Verwilderung der Seelen heute. Durch diesen Vorgang der inneren Spaltung des musikerlebenden Menschen wird Musik zu der untersten Form kosmischer Willensmächte und ihrer Taten, welche als Organ sich den Musiker im Menschen bildeten, um im Menschen unmittelbar zum Bewußtsein zu kommen. Musik wird zum Leibe der unsichtbaren Götter, die in den Menschen steigen, der sich ihr hingibt. Die ungeheure, umformende, befreiende oder auflösende Wirkung der Musik, je nach ihrer Art, beruht auf realen geistigen Kräften, denen sie Wirkungsmöglichkeiten gibt. Sie ist ein Abgrund von Möglichkeiten. Denn ist sie nicht so gebildet, daß echte Götterkräfte darin wohnen können, so nisten sich Dämonen darin ein.

Die Musik Wagners etwa ist ganz solch ein Element, um Leib für übersinnliche Mächte zu werden. Daher ihre ungeheure und so ganz verschiedene Wirkung auf die Menschen. Seine Musik ist, weil sie alle Seelenreiche seiner Gestalten durchströmt, wirklich ein Abgrund von Möglichkeiten. »Glaube mir, so ist noch nicht komponiert worden. Meine Musik (zum Rheingold) ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten!« Aber Wagner bannt die Geister sofort sichtbar auf die Bühne. Klingsor wird gesehen; darum ist er gebannt. Wer sich eine solche dämonische Musik Wagners zur Selbstberauschung allein vorsetzen läßt, ohne die bannenden Kräfte des Bewußtseins zu betätigen, die gerade das volle dramatische Kunstwerk Wagners immer im Menschen entwickelt, ihn »wissend werden läßt aus dem Gefühl«, der gibt sich, ohne zu wissen, dämonischen Kräften hin. Wagner schuf eben nach eigenem Worte »für die Erwachenden«, nicht für die Einschlafenden.

Musik ist also durch diese in ihr wohnenden Kräfte eigentlich immer ein kultisches Element. Aber es fragt sich nur, wem man opfert, wenn man sich irgendeiner Musik hingibt. Das Furchtbare aber ist, daß solche Vorgänge dem heutigen verhärteten Bewußtsein meist verborgen bleiben. Im Blute vieler Menschen irrlichtert heute unwürdige Musik, in ihrem triebhaften oder erstarrten Musikbedürfnis verdunkelt – was viel häufiger noch ist – eine im tiefsten Sinn der angedeuteten Entwickelung unzeitgemäße

Musik das Bild des eigenen Wesens, das von den Zukunftskräften echter Musik erhellt werden möchte.

Anton Bruckner hatte durch sein ganzes Wesen dieses kosmische Verantwortungsbewußtsein vor der Musik. »Die wollen, daß ich anders schreibe. Ich könnt's ja auch, aber ich darf nicht. Unter Tausenden hat mich Gott begnadet und dies Talent mir, gerade mir gegeben. Ihm muß ich einmal Rechenschaft ablegen. Wie stünde ich dann vor unserem Herrgott da, wenn ich den anderen folgte und nicht ihm!« In Bruckners Mund hat ein solches Wort Gültigkeit; denn er hatte ein ursprüngliches religiöses Verhältnis zu seiner Kunst. Seine Symphonie ist Kulthandlung geworden; und sie ist rein musikalisch stark genug, um es sein zu können. Gewiß, Götter können in der Musik einen Leib finden, aber man frage auch, welche Musik als Kunstwerk so hoch steht, daß sie nicht bloß sich gebärdet, als wäre sie Thron von Göttern oder Sitz von Dämonen, sondern daß sie die überzeugende Sinnenfülle hat, die Götter leibhaftig werden läßt, nicht Schemen ohne Leib herbeiquält. Aus einer völlig unzerdachten Gesundheit ersteht in Bruckner eine höhere Natur. Sie ist Gefäß, um kosmische Inhalte zu erwerben.

Beethovens Kraft der Konzentration führt diesen zum Erlebnis der Natur, des schaffenden Willens, führt ihn zum Vatergott. Bruckners polarische Haltung des meditierenden Künstlers entwickelt Seelenkräfte, mit denen er, weil sie aus innerer Gleich-

gewichtslage geboren sind, die Gleichgewichtskraft der Welt, den Christusimpuls als Künstler erfährt. Aus Kräften der Meditation arbeitet sich der Mensch heran an die innere Auferstehung. Wie stark diese Kräfte ganz unmittelbar musikalisch sich bei Bruckner darstellen, werden die nächsten Kapitel noch zeigen. Wer hier nicht müßige, musikfremde Spekulation sehen will, sondern nur eine Hindeutung auf die künstlerisch-sinnlichen Momente, welche unmittelbar tönend Bruckners Musik bestimmen, der höre im Sinne unserer Entwickelungslinie in dasjenige, was er als das eigentlich Brucknersche in dieser Melodik, Harmonik, Rhythmik empfindet. Es ist herausgeboren aus einer inneren Gleichgewichtslage. So ist Bruckners gradlinige, klare langgesungene Thematik, so seine unnervöse, unromantische Harmonik, so seine schwingende ruhevolle Rhythmik. Die Dynamik seiner Symphonie ist niemals eruptiv, sie wogt auf und nieder wie Goethische Linienführung. Es ist aus der Meditation geborene Musik der inneren Gleichgewichtslage und darin erfüllt von Christussubstanz. Daher aber lösen in dieser Gleichgewichtshaltung sich auch die einseitigen Probleme von tönend bewegter Form und Ausdruck auf. Denn sie ist beides auf höherer Ebene, sie ist: reine Musik, gefaßt mit Auferstehungskräften der Seele, die sich aus dem Leibe hebt.

Man muß sich einmal klar werden, wie aus der Musik Bruckners als Ganzes ein Bewußtsein

spricht, das ganz anders ist als das Zeitbewußtsein, das theoretisch tönende Formen verlangte. Dieses Zeitbewußtsein ist im letzten Grunde todverwandt, es arbeitet mit Sterbekräften. Beethoven rang darin heroisch mit dem Todeselement, bis er den »Götterfunken« erreicht. In Bruckner ist die Musik schon auferstanden. Er ist der erste künstlerische Aufklang eines neuen lebendigen Geistesbewußtseins in der Musik, das mit Auferstehungskräften arbeitet. Darum ist er symptomatisch, kein letztes Siegel einer untergehenden Kultur, sondern der Beginn eines neuen Aufganges.

Und zusammenfassend dürfen wir sagen: Musik auf der Höhe ihrer Aufgabe wird tönendes Initiationserlebnis werden. Das war sie in ihren höchsten Leistungen im Grunde schon immer: Vorklang der großen Menschheitserlebnisse auf dem »Pfade«, auf dem der höhere Mensch sich hebt zum Kosmisch-Göttlichen. Und das wird sie in Zukunft bewußt werden müssen. Denn dort sprudeln die Märchenbronnen ihrer Kraft, nicht in der Darstellung von Leibeserlebnissen oder Vorstellungsbildern. Der Gegenstand der Musik kann nur der tönende Mensch sein, aber es darf nur sein höheres, nicht sein niederes Ich sie zum Sprachorgan seiner Erlebnisse machen. Wir werden einmal erkennen müssen, daß der Naturalismus in der Sinneswelt keine Kunstberechtigung hat. Er konnte in einer bestimmten Zeit geschichtsnotwendiges Erziehungsmittel sein. Natura-

lismus darf eigentlich – wenn man das Wort so umbiegen darf – nur für das Schauen des Künstlers im Übersinnlichen gebraucht werden, so daß der gewöhnliche Naturalismus nur das Eingeständnis der Ohnmacht einer Zeit ist, die nicht mehr vordringen kann bis zu den Regionen eines freien geistigen Erlebens. Er ist die Gralsöde des verwaisten Ich und das Zeichen einer vollkommen akosmisch gewordenen Kunst. Anderseits ist »übersinnlicher Naturalismus« – wenn das Wort erlaubt ist – die tiefste Quelle des sinnenfällig schaffenden Künstlers, durch die aller »schöne Schein« der Kunst erst Wahrheitsgewalt bekommt. Das ist eine weitergetragene »exakte sinnliche Phantasie« Goethes. Wer den zweiten Faust kennt, wie ihn uns etwa Rudolf Steiner in einzigartiger Exaktheit als Abglanz von Einweihungserlebnissen enthüllt hat, dem wird der Gedanke vertraut werden: Höchste, sinnliche, künstlerische Idealität der Form kann nur Ausdruck eines höchsten »übersinnlichen Naturalismus« sein. Eine Umkehrung dieses Satzes darf es nicht geben; sie wäre Chaos, mephistophelischer Betrug.

III.

VON DEM RELIGIÖSEN ERLEBNIS IN ANTON BRUCKNERS KIRCHENMUSIK

»Wie einer ist, so ist sein Gott« —
Goethe.

Anton Bruckner hatte sein musikalisches Urerlebnis an der Orgel, sein seelisches an den religiösen Kräften innerhalb der katholischen Kirche, sein geistiges an dem Erlebnis der persönlichen Begnadigung, an dem Erlebnis des erwachenden höheren Menschen im künstlerischen Schaffen. Alle drei sind für ihn religiöser Art, da er sie erlebt aus einer unmittelbaren Verbindung mit einer geistigen Welt. Und doch würde man ein Fehlurteil aussprechen, wenn man ihn im gewöhnlichen Sinne für einen Kirchenmusiker halten wollte. Bruckner war ein religiöser Musiker, aber er war kein eigentlicher Kirchenmusiker. Ja, man kann sagen, er war innerhalb der Kirchenmusik seines Jahrhunderts deren größtes religiöses Musikerlebnis; aber die Kirche umfaßt ihn nicht.

Ein Gefühl dafür bricht sich bereits Bahn; aber auch hier wieder aus einer Geistigkeit, die Bruckners Tönen nicht adäquat ist, die eher für Beethovens Willensgeste stimmen könnte. Bruckner sei »ein Protest gegen den Individualismus seines Zeitalters«. Bruckner hat nun aber nie »protestiert«. Er hatte in seinem Wesen nichts von dem, was Goethe in einem höheren Weltsinne »Protestantisches« nannte. Bruckner bestimmt aus einer unbeirrbaren, inneren

Sicherheit, aber er protestiert nicht. Er singt seinen Ton, ohne Protest, ohne Abhängigkeit, ohne jeden Gedanken an Vergleich oder Gegensatz zu irgendeinem Zeitgenossen. Er ist zwar ein lebendiger Gegenpol zu der vorangegangenen, mehr im Persönlichen konzentrierten Phase der Entwickelung, aber er ist kein mechanischer Gegenschlag, keine Reaktion, die etwa die katholische Kirche dagegen gesetzt hätte. Er ist ganz einfach als Künstler, nicht in seinem gewöhnlichen Bewußtsein, ein neuer Mensch. Sonst wäre sein Verhältnis zu dem von ihm vergötterten Wagner nicht so frei von Bedrücktheit, wie von inneren Konflikten gewesen. Vielleicht hat keiner der Zeitgenossen den Musiker Wagner so innig verehrt, wie dieser von jeder falschen Ablenkung aus der eigenen Bahn durch die gewaltige Anziehungskraft Wagners so innerlich und gegensatzlos unabhängige Bruckner.

Wenn man dagegen sagt, in Bruckner lebe aus keuscher Unberührtheit der Seele heraus ein Gegenpol zur subjektiven Temperamentsmusik seiner Zeit, so ist das richtig. Hier aber tut sich heute eine neue, vielleicht noch größere Parteilichkeit auf. War Bruckner in seiner Lebenshaltung – weil er eine von der Zeitverwirrung unberührte, daher auch unbewußte Seele war – keine Protestantennatur im Goethischen Sinne, die »in Kunst und Wissenschaft immer tapfer protestierte«, so ist sein Wesen auch nicht wirklich umfaßt, wenn man ihn als Typus des bloß katholi-

schen Menschen und Künstlers heute hinzustellen beginnt. Der Katholizismus fängt heute an, ihn, den die Kirche – abgesehen von einigen persönlichen Beziehungen – als Künstler zu Lebzeiten durchaus nicht sonderlich gut behandelt hat, für sich in Anspruch zu nehmen als denjenigen Künstler, der gegenüber der mehr aus protestantischem Geist geflossenen subjektiven Musik die eigentlichen auf Tradition und Hinopferung des Persönlichen begründeten Kräfte des katholischen Wesens wieder zur Geltung gebracht hätte. Und dazu hat sie gewiß manches Recht.

Kein Deuteln aber hilft gegenüber der Tatsache, daß Bruckner als Musiker der Kirche beginnt und dann sein ganzes Lebenswerk nicht innerhalb der Kirche, oder, im strengen Sinne, aus der Kirche heraus erlebt und schafft, sondern sich in der freien geistigen Luft der Symphonien entfaltet. Trotz seiner gewaltigen Meisterschaft auf der Orgel haben wir nur eine kleine Orgelfuge als Gelegenheitskomposition von ihm aufgeschrieben. Er wählte sich das von der weltlichen Musik geschaffene Riesenorchester für das Klanggewand seiner tönenden Erlebnisse. Seine Tätigkeit als Orgelspieler der Kirche, dessen innere Unermeßlichkeit gar nicht mehr in den starren Rahmen des katholischen Kultus sich ordnen mochte, wurde ihm immer mehr zur Last, ja oft zur Kränkung, da man ihn dort sich nicht mehr entfalten ließ. Und ein allbereiter Handwerker des Orgelspiels war Bruck-

ner bei aller riesigen Beherrschung seines Instrumentes nie. Er brauchte auch an der Orgel seine Ruhe und sein Atemholen, seine Weite und sein Zeitmaß, um sein inneres Wort austönen zu können. Er konnte nicht auf Vorschrift erleben, er konnte nicht auf vorbestimmte Zeit, mit seinem Gotte betend, Künstler sein. So war er wohl, durch persönliche Beziehungen mit den großen österreichischen Stiftern verbunden, gelegentlich deren großer Festorganist, aber als einen treuen Diener der Kirche hat ihn der Katholizismus bei Lebzeiten nie erkannt und behandelt.

Und darin liegt, bei allem Nichterkennen des Lebenden überhaupt ein richtiger Instinkt. Liszt, der das hieratische Prinzip der Kirchenmusik asketisch zu tragen wußte, war ihr viel mehr genehm als der »nervig-stämmige Naturmensch« Bruckner, der auf allen Gebieten seines künstlerischen Lebens die unmittelbarsten Urerlebnisse hatte. Und das ist es; Bruckner ist nicht Kirchenmusiker im gewöhnlichen Sinne, er ist als Musiker ein religiöses Genie voller religiöser Urerlebnisse. Bei ihm finden sich keine durch Kirche, Kult und Kultur vermittelten »sentimentalischen« Erinnerungen an die großen religiösen Symbole der Menschheit, sondern er erlebt ohne Mittler. Daher auch das Unmittelbare seiner Gottesbotschaft. Daher die Unstarre seines Bekennertums, daher die Kraft der echten »Über-Zeugung« in seiner ganz unreflektierten Gottesschau. Denn er konnte eben »schauen«. Er konnte hineintauchen in über-

sinnliche Welten, während die Menschen um ihn sich mit Vorstellungen, Erinnerungen, Gefühlsrekonstruktionen, Traditionen begnügten. Bruckner hatte durch die in das Kosmische verwobene Wesenheit seines höheren Ich innerhalb des Katholizismus etwas lebendig, was sonst dem Laien nur durch Traditionen der Kirche entgegentritt. Er hatte durch seine Natur unmittelbare Verbindung mit den übersinnlichen Realerlebnissen, aus denen in einer vergangenen Zeit größerer Durchlässigkeit einst die Traditionen der Kirche entstanden, die heute aber, weil sie starr gehalten wurden – »die Kirche kennt keinen Fortschritt« – von einem modernen Bewußtsein nicht mehr erlebt, sondern durch eine Hinopferung der echten Persönlichkeitskräfte vielleicht noch mit den Gefühlskräften gehalten werden. Bruckner erlebte religiös nicht im Sinne einer ihn heute antimodernistisch beanspruchenden Kirche durch Zurückdrängen seiner Ich-Kraft, sondern er lebte als Schaffender, aus einer freien Durchchristung seiner mit dem kosmischen Geschehen verbundenen höheren Ich-Kraft heraus, im Gleichtakt mit den Weltenrhythmen. Aus der Freiheit, nicht aus Kräften der Tradition ist sein Wesen verständlich, so wenig es ihn hemmte, wenn er sich menschlich vor den Traditionen seiner Kirche demütig neigte. Dem meditativ veranlagten Menschen sind sie nicht Inhalt, sondern Ausgangspunkte religiösen Erlebens. Er hatte nicht religiöse Kultur-Erlebnisse wie der katholische Büßer und

Mystiker Franz Liszt, dem auch als Musiker dieser Ton ganz wahr und einzig gehört, der asketisch das hieratische Prinzip der Kirche als schöpferisches Element auf sich nahm und der hieratischen Richtung der Cäcilianer zuneigte. Bruckner dagegen hatte als Musiker ganz einfach religiöse Kult-Urerlebnisse – wenn das Wortspiel hier gewagt werden darf –, aus denen heraus er über allen Cäcilianismus und alle hieratische Stilmusik lächeln konnte: »Wenn ihnen nix einfallt, so nennen sie das kirchlich«. Immer wurde Bruckner dafür bei seiner Kirchenmusik der freundliche Rat gegeben, »seine Phantasie zu läutern oder vielmehr zu bändigen«, seine innere Freiheit einzuschnüren und von seinen Gotteserlebnissen nicht in dem Ausmaße zu sprechen, wie er sie als Realerlebnisse in sich wirkend empfand, sondern fein sacht im menschlichen Gewand über Gott zu sprechen und die Traditionen zu schonen. Die großen Schauenden sind ja auch von der Kirche zu ihrer Zeit stets mit Vorsicht, ja Argwohn betrachtet worden, weil sie ihr eigentlich den Spiegel vorhalten dessen, was sie in sich wirken lassen sollte, und was sie im besten Falle doch nur konserviert.

Heute sehen wir es deutlicher als damals, als Bruckner noch lebte: Die Menschheit sucht mit ihren besten Kräften nach dem durchchristeten neuen Menschen in sich. Das ist das Unausgesprochene und damals Unaussprechbare, was in vielen Suchenden nach Offenbarung rang und das, weil es der Wirk-

lichkeit um vieles vorauslief, nach einer Offenbarung in der Kunst verlangte. Das unausgesprochene Menschheitsseelenbild einer suchenden Zeit sprach Bruckner in Tönen hemmungslos aus. Unsere Aufgabe ist, den wirklichen Menschen nach diesem Gottesbilde, das in uns lebt, zu schaffen. Der christliche Mensch aber – das sagen uns Bruckners freie Tonwellen – ist kein Asket, er hat gesunde, ja starke, aber reine Sinne. Denn starke Sinne werden nicht vom naturalistischen Betasten der Außenwelt genährt, sondern von einer starken Entwickelung schöpferischer geistiger Kräfte. Der bloß naturalistische Gebrauch der Sinne macht sie gerade stumpf. Es steht der in seinen Sinnen erstarrte Mensch, der sich von der in seinen Organen waltenden Geistigkeit verständnislos abkehrt, entgegen dem verkümmerten Sinnenmenschen, der, um die geistige Welt zu finden, sich von den Sinnen abkehrt, dem Asketen. Dem durchchristeten Menschen, der zwischen beiden Ablenkungen die Gleichgewichtslage herzustellen vermag, werden seine starken Sinne helle Fenster, durch die er den Ausgleich zwischen Sinnlichem und Geistigem lebendig in sich vollzieht.

Es lebt reine keusche Sinnengewalt in Bruckners Tönen. Sie lebt in gleicher Weise in seinen Kirchenwerken wie in seinen Symphonien. Sie sind Leib der sich verkündenden kosmischen Mächte, ein Leib, der durchpulst ist von einem geläuterten lebendigen Blute künstlerischer Sinnlichkeit.

Mit Recht sagt Decsey, Bruckners Messen hätten symphonische, seine Symphonien messenhafte Züge. Wie Bruckner in der F-Moll-Messe etwa, oder im Tedeum das Bedürfnis hatte, sein Gotterlebnis in die Textworte symphonisch mit ungehemmter Kraft einströmen zu lassen, so spielen kultische Erlebnisse auch in die späteren Symphonien hinein. Das nicht mehr menschliche, sondern kosmische Kultwort wirkt sich im symphonischen Strome aus. Seine symphonische Sprache nimmt die ihm eigenen kultischen Formen an. Der Orchesterchoral etwa wird so zu einer Urgebärde Bruckners. Manche Stellen seiner Symphonien enthüllen sich, wie wir sehen werden, in der Bedeutung, die sie für Bruckner im ganzen des Werkes hatten, erst recht deutlich, wenn man in seiner mit dem Wort verbundenen Kirchenmusik seine musikalischen Ursymbole kennenlernt. Aber es ist nicht so, daß traditionelle Vorstellungen der Messe etwa formbestimmend sich hineinschleichen in seine Symphonien, sondern seine Messen und seine Symphonien sind eigentlich beides nichts weiter als künstlerische Kulthandlungen, von denen die eine Art sich zu Anfang seines Lebenswerkes an den traditionellen Thesaurus kirchlicher Vorstellungen anlehnt, während der reife Meister seine Einweihungen in der freien Form seiner Lebenssymphonien durchlebt. In beiden waltet ein höheres Gemeinsames, das kultische Urerlebnis. Damit greift er hindurch mit dem lebendigen übersinnlichen Teil seines Wesens

in die großen Menschheitstatsachen, die in der Messe etwa *hinter* den Traditionen der Kirchen aller Arten stehen. Man kann sagen, Bruckners Kirchenmusik ist in ihren großen Werken deswegen symptomatisch als ein wirkliches Ereignis innerhalb der modernen Kirchenmusik, als er seine musikalischen Eingebungen nicht empfängt als persönliche Erlebnisse am Messetext, sondern daß er, objektiv und unromantisch, das tönende Urerlebnis des im Messetexte verborgenen Menschheitsgeschehens hat. In Beethovens Missa solemnis würden wir dies nicht finden können, wohl aber bei Bachs H-Moll-Messe, aber in der ganz anderen Seelenlage Bachs.

Da es nicht die Absicht dieser Schrift ist, eine historische Biographie Bruckners oder eine vollständige philologische Darstellung seines Lebenswerkes zu geben, sondern aufmerksam zu machen auf die symptomatische Stellung Bruckners innerhalb der Gesamtentwickelung, so soll an dieser Stelle auch nur der Versuch gemacht werden, das Symptomatische seiner Kirchenmusik in ihrer Grundhaltung auf dem Hintergrunde der diese ganze Darstellung tragenden Entwickelungslinie herauszuarbeiten. Das aber ist wieder am deutlichsten durch Vergleichung zu erreichen. Wer etwa die Bachsche H-Moll-Messe, Beethovens Missa solemnis, Bruckners F-Moll-Messe unbefangen auf sich wirken lassen kann, dem werden – ganz gleichgültig, wie die künstlerische Bedeutung oder innere Vollendung des Einzelwerkes sich

ihm darstellen mag – hier drei entscheidende Punkte der großen Entwickelungslinie in vollendet anschaulicher Gesetzlichkeit entgegentreten. Was der einzelne Künstler als mehr oder weniger unbewußtes Organ seines Jahrhunderts schuf, enthüllt sich vor einem lebendigen Bewußtsein als das Wort, mit dem ein bestimmter Menschheitstypus sich ausspricht. Nichts wäre unsachlicher, als hier von Sympathien sich leiten zu lassen. Nun aber läuft der Weg auf uns zu, daher wird in diesem Zusammenhang natürlich die Gestalt Bruckners im richtunggebenden Zentrum stehen. Würde etwa Bachs Messe in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt, so müßte naturgemäß die Darstellung eine andere sein. Es handelt sich aber darum, das Symptomatische zu sehen; dann schreitet man an das Objektive heran, und wenn es nur von einer einzigen Seite her gepackt wird. Wer daher glauben möchte, es sei eine Apotheose Bruckners gegenüber Bach oder Beethoven beabsichtigt – man könnte hier, den Kreis erweiternd, noch eine Mozartsche oder Schubertsche Messe, dann Liszts Graner Messe heranziehen –, der würde die Absicht dieses Buches durchaus mißverstehen. Eine solche vollständigere Reihe würde sich in die freigelassenen Pfeilerräume ohne Schwierigkeit hineinfügen.

Bruckner beginnt mit Kirchenmusiken, von denen noch eine Reihe unveröffentlicht liegt (vgl. Gräflinger: Anton Bruckner, S. 148 ff.). Seine erste Messe in D-Moll 1863/64 liegt noch vor der Zeit seiner sym-

phonischen Freiheit, in die er sich mit der ersten Symphonie 1865/66 wie ein kecker Schwimmer in den Ozean stürzt. Diese erste Symphonie Bruckners ist wohl das merkwürdigste symphonische Erstlingswerk eines großen, nicht mehr jungen Musikers. Sie entstand nicht aus irgendeiner Anlehnung an ältere Meister, sondern entströmte als das vielleicht größte Sturm- und Drangerlebnis der Musik einem brausenden, lange gestauten Schöpferdrange. Ein unruhiges Gären von Urkräften, die noch ihre gegenseitige Kräftelagerung nicht gefunden haben. Neben Groß-Gewolltem steht schon manches innerlich Bezwungene. Ein Adagio mit einigen wunderbaren schweren Klängen satter Farben, aufwärts quellender Ahnungen. Ein sattes reifes Blut drängt nach Überzeugungstaten, ein genialischer Protest gegen die jahrelang geübte »Sechterei«, der schier endlosen Lehrzeit in Simon Sechters strenger, phantasieloser Schule. Bruckner hat nach eigener Äußerung in dieser ungebärdigen C-Moll-Symphonie sich einmal ganz dem überlassen, was ihm einfiel – und sich von seinem Blute, dem unbewußt schöpferischen, leiten lassen, nicht er hat als Baumeister selbst hier geleitet. Der Bläserchor dieser Wildlingssymphonie klingt noch merkwürdig erdhaft-massiv selbst in der späteren Überarbeitung, gemessen an dem reifen Bruckner. Das Ringen um Freiheit, um eigenen festen Lebensgrund ist da, doch die Schulung des inneren Ohres für die geistigen Klänge ist noch

nicht zur Reife gelangt. Gegenüber der späteren Brucknerschen Leichtigkeit herrscht hier oft eine merkwürdig dick-undurchlässige Klanggewalt, die noch nicht gelöst, noch nicht durchlässig geworden ist, um schmiegsames Kleid zu werden für höhere Geisterlebnisse. Das Blutserleben mischt sich dem vierzigjährig zur Freiheit Erwachenden hinein in seine Schauungen. Die Hüllen klingen mit. Und Bruckner erlebt in sich den Rückschlag dieser Explosion, den ihn im Innersten doch nicht befriedigenden Krampf dieser aufkochenden Gewaltgebärde und sucht nach innerer Haltung, nach dem eigentlich Geistig-Schöpferischen, das nicht aus dem Blute aufkocht, das nicht vom Vitalen abhängig ist.

Das äußere Leben zeigt hier die tiefe schwere Krise der großen Künstlermutation, die ihn bis zu zeitweiligen Nervenstörungen bedrängte. Der bauernstarke, gesunde Mann mußte eine Kaltwasserheilanstalt aufsuchen. Was ihn quälte und was ihn heilte, war aber ein ganz anderer innerer Verwandlungsprozeß seines Lebens. Jeder moderne Künstler hat – wenn er überhaupt zu höherer Mannes- und Altersreife heranwachsen darf – jene Krise, wo die künstlerischen Kräfte, die dem bloßen Blutserleben entkeimen, die eigentlich nur der zusammengefaßten subjektiv-sinnlichen Gattungsnatur des Menschen entstammen, entweder sich erschöpfen oder aber zu der Schranke werden, welche die in diesen Jahren nach Entfaltung drängenden höhere objektiv-geistige We-

senheit des Menschen stauen und unter Umständen ersticken können. Der Einzelmensch macht heute hier nur durch, was Lebensschicksal der ganzen Epoche ist. Das alte Erbe vergangener Traditionen und Blutskräfte ist aufgezehrt. Der moderne Individualismus hat den Menschen zwar selbstbewußt gemacht, aber auch zu gleicher Zeit isoliert, ja ausgehöhlt, so daß mit dem Aufhören einer vielleicht verschleuderten Sinnlichkeit der Mensch in seinen höheren geistigen Produktionskräften meist erloschen ist, wenn er nicht eine übersinnliche, höhere Geistigkeit als seinen persönlich erworbenen Besitz sich errungen hat. Sonst setzt ein bloßer Formtrieb ein, der sich verhärtet, oder ein Spieltrieb, der einschläft*. »Jede Krankheit ist aber ein Sichtbarwerden einer inneren Störung und Unregelmäßigkeit ... die Verdichtung einer Unwahrheit, Ungüte, Unschönheit. In der Krankheit wird dieser Ausschlag wiederum reguliert, und zwar vom Kosmos aus, in den wir hineingestellt sind. Hinter der Krankheit, dem Zerfall und der Verwesung zieht etwas Neues heran. Novalis sagt einmal: ‚Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem'. In der Tat, eine göttliche Melodie, bestehend aus Tönen, die himmlischen Gesetzen folgen, will sich Eingang verschaffen. Sie muß die irdischen Mißtöne zum Schweigen bringen. Sie muß zerstören, was ihr entgegensteht. Sie macht Leiden. Durch Leiden verschwindet die Disharmonie**.«

*Vgl. Alb. Steffen: »Die Krisis im Leben des Künstlers«, S. 31. **Ebd. S. 35.

In dieser Krise zeigt sich bei dem Künstler, ob er das Faustische Ostererlebnis durchlaufen kann: Aus dem Grabe der Hüllen, welche vom Stofftrieb beherrscht sind, aufzuerstehen zu einem immer lichter sich kündenden »unverweslichen« Menschen. Daß diese innere Auferstehung, die auch den erstarrenden Formtrieb überwindet, niemals erfolgen kann ohne irgendeine Berührung mit dem Christusimpuls als einer ewig wirkenden kosmischen Wirklichkeit, ist die große Erfahrung aller freien, nicht von Kirchentraditionen zehrenden Geister des vermaterialisierenden neunzehnten Jahrhunderts, ist die Parsifalentdekkung.

Bei Bruckner war diese Krise naturgemäß zugleich ein religiöses Erleben, der Kampf des Verweslichen und des Unverweslichen in ihm. Und wie die Art seiner Krise wird auch die Heilung zu einem religiösen Erlebnis künstlerisch in der F-Moll-Messe. Sie ist ein Befreiungsakt, den der Künstler nur im Schaffen selber findet, religiös gesprochen: Ein Auferstehungserlebnis im Leibe: »Reißet von Banden freudig euch los« –. Damit aber ist mehr geschehen, als eine persönliche Befreiung. Es ist diese Messe ein Osterevangelium eines innerlich an ihr Gesundeten an die Menschheit. Selbst gewoben aus Auferstehungskräften, bringt sie seinem eigenen Künstlertum, wie symptomatisch der neueren Musik, die innere Auferstehung aus den Hüllen des Leibes. Der kosmische Prozeß seiner Krankheit wurde von Bruck-

ner religiös erlebt und als musikalisches Problem gelöst.

Bach, Beethoven und Bruckner haben sämtlich den gleichen Messetext vertont. Und wenn wir berücksichtigen, daß Bachs H-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis Gipfelwerke ihrer Kunst und ihres Lebens sind, während Bruckners F-Moll-Messe zwar mit einem entscheidenden Siege seines inneren höheren Menschen verbunden ist, aber doch immerhin erst am Anfang seines großen freien Schaffens steht; daß ferner Bachs und Beethovens Messen weit hinausgedacht sind über die Verwendung als Ganzes im Kultus, ja bei Bach sogar, außer in der katholischen Hofkirche seines Dresdener Landesherrn, im eigenen Gottesdienst nur in Einzelheiten denkbar war, während Bruckners F-Moll-Messe als wirkliche Kultmusik gedacht ist, so haben wir eigentlich alle Begrenzungen gemacht, die für ein fruchtbares Vergleichen über Jahrhunderte notwendig sind. Es kommt alles darauf an, ob die starren Begriffe flüssig geworden sind, ob man die Metamorphose der Musik innerlich nachbilden kann, ob man die innere Umschaltung auf das besondere Einzelwerk innerhalb des großen Rahmens vornehmen kann. Nicht dort aber enthüllt sich dem zart nachforschenden Vergleichssinn das Eigenste jeder Erscheinung, wo sie aus irgendwelchen Anregungen heraus das gleiche oder etwas Ähnliches sagen, sondern wo sie mit ihrer ganzen Natur sich auf den gleichen Gegenstand hin-

wenden und nun kraft ihrer Einzigkeit ganz verschiedene Seiten an ihm offenbaren. Da enthüllt sich aus dem Zusammenklang die volle Wesenheit des Vorwurfes, aber mehr noch, aus der grundsätzlichen Verschiedenheit des daran Erlebten, die künstlerische Wesenheit des Schöpfers in seiner überpersönlichen Stellung innerhalb der Gesamtentwickelung. Trotzdem man hier nur über den ganzen miterlebenden Menschen zu Erkenntnissen kommen kann, kündet sich gerade darum etwas vom Objektiven des Menschheitsweges. Man könnte sagen, eine solche Betrachtung führe vom eigentlichen Musikalischen hinweg auf ein anderes Gebiet, aber in Wahrheit handelt es sich um einen Versuch, das rein Musikalische in Zusammenhang zu sehen mit dem Boden, auf dem es wächst. Nur wer das rein Musikalische voll durchlebt, wird die Wurzeln finden. Nur wer die vollen Wurzelkräfte hat, wird das rein Musikalische als Künstler überzeugend gestalten.

Goethe hat in einem Gespräche mit S. Boisserée (4. August 1815) ein sehr tiefes Problem des katholischen Kultus bezeichnet: »Diese (Überlieferung) nimmt man entweder an, und dann gibt man von vornherein etwas zu, oder man nimmt sie gar nicht an und ist ein rechter kritischer Philister. Auf jenem Mittelweg (Stolbergs, der die Tradition durch Gelehrsamkeit und Historie stützen wolle) aber verdirbt man es mit allen; und es ist ein Beweis, daß er von dieser Seite noch nicht einmal mit sich fertig ist.

Die Protestanten dagegen fühlen das Leere und wollen nun einen Mystizismus machen, da ja gerade der Mystizismus entstehen muß. Dummes, absurdes Volk; verstehen ja nicht einmal, wie denn die Messe geworden ist, und es ist gerade, als könne man eine Messe machen!« –

Hier ist etwas berührt, was der katholischen Kirche stets ein starkes Gewicht auf Menschen mit Traditionsbedürfnissen verschaffen wird, weswegen sie eben auch gezwungen ist, das Traditionsbedürfnis wachzuhalten, selbst wenn die Kräfte, die es ursprünglich zu überliefern galt, nicht mehr wach in den Menschen sind, ja sein können, vielleicht entwickelungsmäßig nicht mehr sein dürfen. Aber Goethe wußte genau, was er sagte: »Man kann eine Messe nicht machen«. Weil sie nicht »gemacht«, nicht erfunden ist, sondern weil Menschheitsgeschichte von Jahrtausenden in ihr nachklingt, die man so wenig »machen« kann, wie man etwa das innere Werden kunstgeschichtlicher Entwickelungen willkürlich aufstellen könnte, ohne etwas »Dummes«, »Absurdes« zu tun. Nachklänge der alten Mysterieninitiation leben heute noch als ein Stück Menschheitsbiographie in den großen Menschheitserinnerungen, etwa der Kosmologie des Messe-Credos. Damals weckte das Wissen darum Zukunftskräfte in den Auserwählten der Mysterien, damit durch sie Verständnis geschaffen würde, wenn dereinst das Mysterium des Gottes, der zur Erde schreitet, »Fleisch« und »Mensch« wird, auf Gol-

gatha »offenbares Geheimnis« wurde. Heute läßt es uns die großen Stufen des Gottesweges, des Menschheitsweges in der Messe durchschreiten, um die Weltenkräfte aufzunehmen, welche den Menschen über die innere Katharsis, die Wandlung zur eigenen Auferstehung, zur Initiation in den Christuspfad tragen können. Es ist der Weg des menschlichen Bewußtseins, der sich mit rhythmischer Eindringlichkeit in der regelmäßigen Messe in die Seelen prägen sollte, bis sie es fassen: Zum neuen Aufwärtssteigen gehört innere Verwandlung. Diese aber wird heute nicht dem innerlich Schlafenden gespendet, sie wird durch Wachsein errungen. Das ist das Goethisch-Protestantische, was hereinfließt in das neuere Bewußtsein: nicht Selbsterlösung, sondern Selbstverwandlung durch bewußte Aufnahme des in alle menschliche Tätigkeit bis in die Nahrung einfließenden Christusimpulses. Und was in der Messe im letzten Grunde gegeben wird, ist eben die Wandlung, die Auferstehung des unverweslichen Menschen im Verweslichen durch eine neue durchchristete Verbindung des Menschen mit seinem durchleuchteten und durchlässigen Leibe. Das ist die K o m m u n i o n. Nur haben eben heute solche Worte keinen wirkenden Sinn mehr, weil sie durch die intellektualistischen Begriffe von heute sofort in das Reich des Phantastischen abgeschoben werden oder überhaupt nur als sentimentales, traditionelles Gefühlserlebnis aufgenommen werden. Es handelt sich aber in der Messe um

die Vermittlung eines kultischen Urerlebnisses an den Menschen, um die reale Begegnung mit der wirkenden geistigen Welt, mit der todumwendenden kosmischen Christuswesenheit. Solange wir keine wirkliche Christologie aufnehmen wollen, ist die Messe ein verschlossenes Gefäß, von dem man Wunder raunt, die man nicht sieht. Sie ist letzten Endes in ihrem idealen Sinne nichts anderes als die rituelle Form einer christlichen Einweihung, das christliche Erbe alter verwandelter Mysterientraditionen, welche zu allen Zeiten in der Menschheit lebendig waren.

Sobald der Mensch durch seine geschichtliche Entwickelung den älteren instinktmäßigen Zusammenhang mit der realen geistigen Welt verlor, hatte es keinen Sinn mehr, von einer Transsubstantiation als von einer Realität zu sprechen. Und Luther mit seinem »est-est« spricht nur aus einem letzten Rest von übersinnlichem Erinnern heraus im Sinne einer in ihm noch lebendigen Tradition, während die entwickelungsgeschichtlich hierfür getrübteren oder auch vorgeschritteneren Westmenschen Zwingli, mehr noch Calvin, keinerlei innere Nötigung zu einem Realerlebnis mehr in sich spürten. Auch von einem Erkenntnisvorgang kann hier nicht gesprochen werden, sowenig der Mensch von heute im allgemeinen imstande ist, einen Nahrungsprozeß in sich selbst mit unmittelbarer seherischer Innenschau exakt zu verfolgen. Könnte er das, so würde er unmittelbar erleben, daß jede Nahrungsaufnahme als Anreger in-

nerer Aktivität des menschlichen Organismus auch eine Berührung mit geistigen Welten bringt, wenn ehrfürchtig ein geistiges Verhältnis zur Nahrung in unser Bewußtsein mit hineingenommen wird. Er würde erleben, daß in jeder Nahrungsaufnahme tote Materie vernichtet und neues Leben geschaffen wird: er würde eine Transsubstantiation erfahren, wenn aus einer wirklichen Christologie die Erde als »Leib des Herrn« gespürt und genossen wird. Dieses Bewußtsein – übergedanklich – herzustellen, ist stets Aufgabe des Kultus gewesen. Er bringt zu sinnlicher Anschauung, wie geistige Kräfte in der Menschenseele wirksam werden.

Der Sinn für das Wesen eines übergedanklich Menschen mit der Geistwelt verbindenden Kultus ist heute den meisten Menschen durch die Entwickelung selbst verlorengegangen, so daß sie heute – abgestoßen vielleicht durch eine oft rein äußerlich traditionelle Darbietung in der Kirche selbst – innerlich leer und hohl, gleichgültig vor dem liturgischen Teil des Gottesdienstes stehen und, wie im Protestantismus, eigentlich nur zur Predigt noch irgendwelche sentimentale Beziehungen aufweisen. Es ist das ein Zeichen mehr davon, daß wir uns heute im Grunde nur noch mit dem abgesonderten Kopfmenschen durch Vorstellungen und Verstandesbeziehungen auch moralischer Art mit dem Geistigen verbinden wollen. Es ist aber Aufgabe jedes wirklichen Kultus, in allerrealster Weise eine übergedankliche geistige Atmo-

sphäre zu schaffen für die reale Offenbarung eines Göttlichen in der Wandlung. Gotteskräfte wollen wirkliche Gegenwart werden durch das Mittel eines starken Kultus. Dazu brauchte man von jeher die Kunst. Das Künstlerische will zum Leib des Göttlichen werden, im Worte findet es Wirkungskraft, im aufnehmenden Menschen Wirkungsfeld, wenn er von der Realität des Geistes ergriffen ist.

Wo kein Christuserlebnis, da keine Wandlung, da kein Auferstehen, da auch kein innerer Frieden.

Wie sich die großen Musiker als Diener des Kultus an diesem »Sacramentum« entfalten, wie der Gott in ihren Tönen Leib wird, das wird uns wieder einen tiefen Blick in die Evolution des menschlichen Bewußtseins gestatten. Denn gerade in dem besonderen inneren wie musikalischen Leben der Töne wird sich unfehlbar enthüllen, wie weit der schaffende Künstler Verbindung hat in seinem sich transsubstantiierenden eigenen Wesen mit der geistigen Welt innerhalb der kultischen Traditionen. Menschwerdung, Kreuzigung, Auferstehung, Wandlung und friedvolle Durchchristung sind die großen Prüfungsaufgaben, an deren Lösung sich die Seele einer ganzen Menschenart enthüllen muß.

Johann Sebastian Bachs H-Moll-Messe erscheint uns heute unter den drei Typen der Messe in ihrer Abgelöstheit von dem religiösen Zusammenhang als das an künstlerischer Arbeit wohl ohne Zweifel reichste Kunstwerk. Von einer geistigen Geschlossen-

heit und inneren Stärke, mit der Beethoven nicht mehr Schritt halten konnte, und mit einem Übergewicht des reifen künstlerischen Könnens über Bruckners F-Moll-Messe. Ganz anders aber stellen sich die Dinge dar, wenn wir diese drei Werke in ihrem ganzen Lebenszusammenhange als symptomatische Zeugnisse der großen menschlichen Seelenbiographie anschauen, gemessen an dem besonderen Erleben jedes Künstlers vor dem Worte der Messe. Ganz anders, wenn wir heute an uns selbst die kultische Kraft dieser drei Sakramentsmusiken prüfen. Und auch hier kommt es nicht einmal auf die persönlich empfundene Stärke, als auf die Art der Wirkung an.

Die H-Moll-Messe (1733–38) entstand zu einer Zeit, in der das Kyrie, Gloria und Sanctus noch nicht aus der protestantischen Kirche verbannt waren. Credo und Wandlung waren längst als katholisch verworfen. Bach schrieb das Werk allerdings im Hinblick auf den katholischen Hof in Dresden, seinem Landesherrn ist sie gewidmet. Wenn wir auch wissen, daß die H-Moll-Messe durch Jahre hindurch zum Teil aus früheren überarbeiteten Werken Bachs in ganz verschiedener Art als ein Ganzes zusammengefaßt wurde, so stehen wir doch heute in dem künstlerischen Eindruck von einem Ganzen, und die sinnlich-sittliche Seite dieser Gesamtwirkung soll uns beschäftigen. Nicht die Verstandesspiegelung durch die Entstehungsgeschichte, sondern die lebendige Gegenwart des Werkes.

Man kommt sofort bei jedem der drei Werke in den Mittelpunkt der ganzen Frage, wenn man den Zügen der Messe nachspürt, in denen rein musikalisch durch die unmittelbare Berührung mit den Inspirationskräften des kultischen Wortes die Tore künstlerischer Empfängnisse aufgerissen werden. Da zeigt es sich, daß es durchaus nicht immer die gleichen Stellen sind, die den Vorhang vor der künstlerischen Phantasie mit elementarer Gewalt aufreißen. Abgesehen von dem »Kyrie«-Satz, der allen Musikern die Herzen öffnete und dessen Darstellung allein ein Buch verlangen würde, liegen die großen musikalischen Erlebnisse Bachs im Gloria-Teile bei der Lobpreisung Gottes: »gratias agimus tibi«, dem Flehen an den Sohnesgott: »qui tollis peccata mundi«, und dem gewaltigen Hymnus an den die Welt durchbrausenden heiligen Geist.

Im Credo-Teil hat Bach aus seiner grundsätzlichen Einteilung der Messe in lauter in sich abgeschlossene Einzelsätze den Vorteil, daß er die einzelnen Stufen der Gotteslaufbahn auch in einzelnen abgeschlossenen tönenden Weltbildern darstellen kann, ohne im einzelnen auf schwierige Verbindungen sehen zu müssen. Weil über allem der gleiche Geist der im Objektiven wogenden seelischen Einheit waltet, entsteht auch künstlerisch ein Gefühl der Geschlossenheit.

Ganz allein Bach gehört das gewaltige Portal des dritten Messeteiles: die Herauslösung der Worte

»Credo in unum Deum« zu einer riesenhaft ineinandergefugten Weltenschau. Vielleicht trifft Goethes Wort über Bachs Musik: »als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben« – auf keine Musik so genau zu wie auf dieses Aufundabwogen des Schöpfergeistes vor aller Zeit. Hier ist einer der zündenden Kontakte, wo Künstlerphantasie den kosmologischen Blick tat und einen Urmythos schuf, vom Vatergott, in dem das Weltall noch ruht, der in dem Lebenspuls der Gottheit in einem unaufhaltsam feierlichen Descendit-Ascendit-Urrhythmus den Allraum durchwogt.

Es tut sich eines unmittelbar auf. Das ist keine menschlich gesehene Musik – und Bachs Musik stammt ja aus einem ihm eigenen inneren Schautrieb seiner Künstlerphantasie –, sondern Bachs Künstlertum wird das Organ, in dem die Wesenheiten des Kosmos selber schauend und hineinverwoben in den Reigen der Hierarchien, das Herabsteigen des Gottes erleben. Diese Chöre der Messe Bachs sind erlebt vom Standpunkt der Hierarchien, nicht vom Standpunkt persönlicher Menschenseelen. Menschliche Züge treten erst in den dazwischenliegenden Arien auf. Noch stärker fast geht diese kultische Kraft, welche Götterwesen sich verkörpern läßt, von den »Incarnatus«- und »Crucifixus«-Chören aus. Bach sah noch in seinem Incarnatus die Hierarchien auf und nieder steigen bis zum Menschen,

und so baut er rein musikalisch seine Töne, wie er etwa auch in dem Chor »Omnes generationes« seines Magnificat die unendliche Reihe der Verkörperungen aus dem geistigen Raume auftönen läßt. Auch Bach greift hindurch in das Urerlebnis des Messetextes, da er die geistige Welt in heiligem Schweigen die tönende Jakobsleiter bilden läßt, auf der der kosmische Sohnesgott herniedersteigt. Das Mysterium der Inkarnation vollzieht sich vor den staunenden kreisenden Welten, welche bestätigen: Et homo factus est. Der Christus selbst ist hier nicht gesehen. Er lebt bei Bach in der Matthäus-Passion. Es ist auch nicht Menschenklage, sondern das Erlebnis derselben Mächte, welche die Inkarnation von ihrer übersinnlichen Seite her schauten, und die nun auf den notwendigen Folgeakt des größten Weltendramas hinschauen, das nur der Vater weiß und das von dem Sohne wissend gewirkt wird. »Crucifixus – passus.« Es ist das geheimnisvoll erschauernde Hinschauen und Lauschen auf das Mittelpunktsereignis dieser Weltenphase: das Mysterium von Golgatha, das Himmel und Erde verwandelt. Man erlebt in dieser Musik, wie vielleicht nirgends sonst in der Kunst, den Pulsschlag der Welt. »Sepultus est« – der Puls der Welt steht still. Nein! Aus tausend Stimmen einer schauenden Geisterwelt, die schauend in das Mysterium des Todes verwoben sind, erbraust der Jubelruf: Et resurrexit! Nicht realistisch gemalt wie Beethovens Auffahren im »Ascendit«ruf, sondern zwei

Welten, vorher ungeahnt, sind aus einem übersinnlichen Realismus gegeneinandergestellt, der sich in dem ungeheuersten Kontrast des ganzen Werkes kundgibt. Die Weltentwickelung ist in zwei Phasen geteilt: Descendit – ascendit, dazwischen liegt das Mysterium von Golgatha. Auch das ist Weltgeschichte in Tönen.

So bedeutend die Musik der folgenden Sätze wie etwa das »Osanna in excelsis« bei Bach auch für den Bachkenner ist, an die unmittelbare kultische Gottesverdichtung reicht – mit Ausnahme des Sanctus – keine der folgenden musikalischen Erfindungen Bachs heran. Nur noch einmal ein großartig symptomatischer Zug: »Expecto resurrectionem mortuorum« erhält am Schluß seine unbedingte künstlerische Gewißheit durch die Fundamentierung auf die Kreuzigungsbässe des Crucifixus, die ja eines der musikalisch-menschlichen Leitmotive des gesamten Bachschen Lebens und Lebenswerkes sind. Die Hoffnung auf »remissionem peccatorum« ist fundiert, sie hat Lebensgewißheit durch die Kreuzigung. Der gekreuzigte Heiland, das ist Bachs Urerlebnis des Gottessohnes. Inkarnation und Auferstehungsbotschaft – nicht die Auferstehung selbst – sind wie die umrahmenden Ereignisse der großen Kurve, deren weltbewegendes Zentrum für Bach das Kreuzigungserlebnis ist. Das ist, wie wir sehen werden, ein bedeutungsvoller Zug für Bachs Seelenlage. Der zweite, im Grunde für Bach fast noch bedeutsamere Mo-

ment ist die in seiner Messe ganz einzigartige Herausarbeitung der Messestellen, in denen er den schaffenden Vatergott darstellt. Das war schon im Credo-Beginn deutlich, das türmt den »Sanctus-Chor« zum Gipfel der ganzen Messe empor. Beethoven und Bruckner haben als moderne Menschen hier die tiefste Versenkung, Bach den feierlichsten Höhepunkt des ganzen Werkes, das dadurch eine ganz anders geartete Dynamik als Ganzes enthält. Wieder ist es kein Menschenjubel, kein menschliches Kniebeugen, sondern ein Hymnus der Heerscharen, ein musikalisches Gegenbild zur Schau des Jesaias, worauf schon Spitta hingewiesen: »Ich sahe den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhle, und sein Saum erfüllte den Tempel. Seraphim stunden über ihm, und jeglicher hatte sechs Flügel; mit zween deckten sie ihr Antlitz, mit zween deckten sie ihre Füße und mit zween flogen sie. Und einer rief zum andern: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll! Daß die Überschwellen bebten vor der Stimme ihres Rufens, und das Haus ward voll Rauchs«. –

Mit dieser Szene eines kosmischen Tedeums aber ist Bachs Messeerlebnis erschöpft. Standen schon vorher die kosmisch-objektiven Chöre und die mehr menschlich-subjektiven Arien als zwei getrennte Elemente nebeneinander, wobei ganz unzweifelhaft die Berührung mit dem kosmischen Element Bachs Künstlerphantasie hier viel stärker aufgeschlossen hatte,

so tritt jetzt in dem Fortgang der Meßhandlung zur Wandlung, zum »Agnus Dei« und zum »Dona nobis pacem«, das heißt zum Eingehen der vorher real erlebten geistigen Welt in den Menschen durch den Akt der Transsubstantiation eine künstlerisch ganz real sich kündende Stauung ein. Die als künstlerische Phantasie sich kündende geistige Welt geht in diese Messe nicht hinein in den Menschen. Hier zeigt sich, daß Bach eben nicht Katholik war. Der Erzprotestant, der noch Mystiker genug war, um in die Mysterien des Vaters und des Sohnes bis zur Kreuzigung hineinzudringen, hat keine Realerlebnisse mehr an der Wandlung. Hier ist offenbar der Punkt, wo in Bach eine gewisse protestantische Verkümmerung eintreten konnte, wo er eben einseitiger Protestant ist. Das ist immer im Sinne seiner höheren Seelenartung gesagt, die in der Künstlerkraft sich auswirkt. Nie im Sinne von Bekenntnissen, oder um etwa Bruckners Katholizismus eine Folie zu schaffen. Wo er an die Allgegenwart des Auferstandenen im Menschen, eben an den Menschen und seine übersinnliche Zukunft herangeführt wird, ist in der H-Moll-Messe Bach die Welt der Überzeugungskräfte verhangen. Die Komposition wird flüchtiger, uncharakteristischer. Die Benedictus-Arie, H-Moll, hat wohl Töne seliger Demut, seelenverwandelnde Kräfte entbindet sie nicht. Die flehende Menschenseele im »Agnus Dei« erscheint künstlerisch zu klein, um die Welt aufnehmen zu können, die vorher wie in einem

ungeheuren kosmologischen Erlebnis so gewaltig aufgerufen war. Es handelt sich natürlich nicht um die Gewalt der Mittel, sondern um die überzeugende Gewalt des künstlerischen Ausdrucks, und diese fehlt dem Messeende bei Bach. Wenn es auch richtig ist, daß die Schlußsätze nicht zu gleicher Zeit und daher mit dem gleichen Schöpferhauch der ersten Teile geschaffen wurden, so ist damit doch nichts über das Objektive des künstlerischen Nachlassens gesagt. Denn, wie auch gerade die Messe zeigt, hat Bach oft bei späterer Aufnahme ungeheure Steigerungen über das Frühere erreicht, wenn er mit seinen ganzen Kräften von seinem Gegenstand gefaßt war. Er hatte zum Messeschluß die schöpferischen Beziehungen in seinem eigenen Wesen verloren, vielleicht nie gehabt. Man mag die Wiederaufnahme der Töne der früheren »gratias agimus tibi« als eine vollbewußte Feinheit Bachs annehmen oder sie als Zeichen der flüchtigen Arbeit am Schlusse erkennen wollen, die einer früheren Musik nur wieder einmal neue Worte unterlegt, eines aber ist sicher: Daß Bach dieselben Töne des gratias agimus am Anfang vor dem Messeerlebnis, jetzt nach der Wandlung noch einmal den Worten »Dona nobis pacem« unterlegte, zeigt, daß diese Töne und die Menschenseele, die sie singt, nichts erlebt haben, eine Wandlung nicht erfahren haben. Das ist ein Zug, der die übergeschichtliche Seelenlagerung Bachs so genau bezeichnet, wie etwa die Tatsache, daß Michelangelo in seinem jüngsten Ge-

richt den auferstandenen Christus, den er selber noch nicht in sich hatte, als den zürnenden Weltenrichter sich künstlerisch verdeutlichte. Er trug das juristische Element des katholischen Imperiums in seine Christusimagination, Bach das protestantische Gefühl des symbolischen, daher nicht wirklich umwandlungskräftigen Abendmahles in den Schluß seiner Messe hinein. Man kann es aber in einem tieferen Sinne, welcher der Größe Bachs mehr gerecht wird, auch noch anders sehen: Die Musik seiner Messe lebt rückschauend im Kosmischen. Sie kann noch nicht verwandelt und verwandelnd in den Menschen sich ergießen. In einer Zeit, die neben allem Neuen noch gewaltige Rückschaukräfte in den Menschen zwischen dem dreizehnten und siebzehnten Jahrhundert lebendig zeigt, durch die sie noch einen Nachklang in die Seelen hinaufheben von dem, was in geistigen Welten wogt und webt, steht Bach abschließend als Sohn des siebzehnten Jahrhunderts als Musiker in seiner Messe wie ein großes makrokosmisches Gedächtnis in der Musik, das den Realvorgängen des Messe-Credos mit der prägnanten Plastik von Erinnerungen folgt bis in die Kräfte des Vaterprinzips auf der einen und bis in die Kreuzigung und die Auferstehungsverkündung auf der anderen Seite. Bachs Weltvergangenheit durchleuchtende Künstlerphantasie wird in seiner Messe in Aktivität versetzt durch die Weltenrückschaumomente, sie bleibt innerhalb des bloßen Könnens, wo es sich um den im Men-

schen wiederkommenden Christus handelt. Übersinnliche Erinnerungen, daher so ungeheuer plastisch. Auch hier bestätigt sich in noch tieferem Sinne, was die Geschichte lehrt: Bach ist ein Abschluß. Daher die schnelle Vergessenheit nach seinem Tode. Ein Wiedererstehen Bachs heute, ohne eine innere Umwandlung, ohne ein neues kosmisches Weltverhältnis zum Christusimpuls wird stets in die Gefahr kommen, aus seinen plastischen Erinnerungskräften Erstarrungskräfte zu ziehen.

In einem vollkommen anderen Seelenlande lebt Beethovens Missa solemnis. Es gibt so manchen guten Hörer Beethovens, nicht bloß unter Katholiken etwa, welche bei aller Ehrfurcht vor dem Kunstwerk doch für sich keine eigentlich religiöse Kraft davon ausgehen spüren. Und doch zwingt darin etwas, was aus dieser Messe mit unsagbarer tragischer Gewalt spricht, ohne immer deutlich ins Bewußtsein zu treten.

Auch hier führt eine Versenkung in die überpersönliche Seelenlagerung Beethovens zu einer Augeneröffnung. Die Missa solemnis ist der erste Akt eines Doppelwerkes, dessen zweiter Teil die 9. Symphonie ist*. Sie sind zusammen entstanden, leben in demselben Tonartbereich, zeigen die auffälligsten inneren Entsprechungen, wurden 1824 von Beethoven wenigstens teilweise zusammen aufgeführt und

* Siehe die ausgezeichnete »Einführung in L. v. Beethovens Missa solemnis« von Richard Sternfeld. Berlin, Verlag »Harmonie«.

stehen sich gegenüber wie zwei Erlebnisseiten, die sich ergänzen, wie der Schritt aus der volldurchgerungenen religiösen Welt der Kirche in die freie geistige Initiation der 9. Symphonie. Alle symptomatischen Züge, die wir an Beethoven fanden, erscheinen hier zusammengefaßt. Denn dieses Doppelwerk zieht eben doch die Summe aus allem, was Beethoven durchlebte. Die tragische, die tanzende, die hymnische und die religiöse Linie seines Lebenswerkes fließen zusammen.

Beethoven war eigentlich immer auf der Suche nach einem guten Opernbuch gewesen, das seiner inneren Wahrhaftigkeit, dem Ernste seines Ringens irgendwie entgegengekommen wäre. Die menschlichen Motive, die ihm seine Textdichter boten, waren ihm nicht rein und groß, nicht würdig genug für seine Musik. Er hätte an dem Texte des Figaro oder des Don Juan mit seiner Musik aufdecken müssen, was Mozart genial überdeckt hat, die innere Frivolität der Grundmotive. Andererseits aber war Beethoven zu viel Symphoniker, um schon zu einer völligen Lösung des Problems der Oper im Sinne seiner Natur kommen zu können. Daher wurde er von seiner eigenen Natur noch abgedrängt von dem Wege des musikalischen Dramas. Alle seine Kräfte aber, einen Wortinhalt musikalisch zu erschöpfen, mündeten auf diese Weise ein in die Missa solemnis. Es ist ein Werk, ganz abweichend von jedem üblichen Messestil. Und wenn Beethoven selbst in seinen Subskriptionsan-

geboten mehrfach von einer »Messe im Stil eines Oratoriums« spricht, so hat er selbst den eigentümlich dramatisch-persönlichen Zug dieses Werkes bezeichnet. Wagner sah darin ein »symphonisches Werk des echtesten Beethovenschen Geistes«; und er hätte, wenn er sie genauer gekannt hätte, sie ebenso als ein vorausgenommenes Musikdrama bezeichnen können. Denn die Art, wie Beethoven mit den Messeworten umgeht, ist die eines großen Oratoriums mit den größten kosmischen Motiven, an denen er versucht, wie weit seine Musikerseele daran sich entzündet. Er hat also eine vollkommen persönliche Haltung vor dem Hochamt der Kirche, und all die Züge dieser ungebärdigen Persönlichkeit finden sich gerade in dieser Messe, die noch vor dem inneren Durchbruchserlebnis der Sonate op. 111 konzipiert und im wesentlichen ausgeführt wurde. Sie wird zu einem fünfaktigen dramatischen Erleben an den Worten des Messetextes, und nichts ist charakteristischer als die Art, wie er etwa an das Credo geht. Bach hatte lauter Einzelsätze. Bruckner hat einen großen symphonischen Gesamtsatz, einen allen Grundelementen des Messe-Credo angepaßten musikalischen Strom. Beethovens unerbittlicher Wahrhaftigkeitsdrang kann nicht mehr die auf ihn ganz ungleich wirkenden Teile des Credo auf eine innere strömende seelische Grundhaltung beziehen. Er geht mit jedem Gedanken, ja manchmal mit jedem Wort des Messetextes ins Gericht und prüft, was er daran musikalisch

erleben kann. Er verzichtet lieber auf eine nur herübergedeckte musikalische Einheit, ehe er von seiner Wahrhaftigkeit abgeht. Um aber doch eine architektonische Einheit zu bilden, arbeitet er leitmotivisch die Hauptteile des Credo-Satzes thematisch zu großen Gruppen zusammen. Es ist eine gewollte Einheit, ein energisches Zusammenraffen aller Kräfte, nicht ein Urstrom des Glaubens, der dies Credo-Thema formte, mit dem er den ganzen Satz zusammenschweißt. Sein Glaube ist der an die Kraft. Aber seine Kraft ist nicht mehr die des reinen Glaubens. Er besitzt nicht mehr, er ringt um die Höhen. »In den Höhen ist Ruhe, Ihm zu dienen!« (Beethoven.)

Lauschen wir auch in Beethovens Messe auf diejenigen Stellen, in denen bei ihm die künstlerische Empfängnis am überzeugendsten sich vollzieht, so finden wir ganz natürlich ein ganz anderes Weltverhältnis zu den Vorgängen der Messe als bei Bach. Man hat nicht das Gefühl, daß die Meßhandlung irgendwo von ihrer kosmischen Seite her gesehen ist. Sie ist überhaupt nicht mehr mit inneren Schaukräften erfahren. Beethoven erlebt nicht zuschauend, nicht Zustände, er erlebt dynamisch, er nimmt aus seinem Persönlichkeitsgefühl soviel vom Messewort auf, als er Reinmenschliches darin finden kann. Er deckt keinen »Ursinn« auf, sondern er macht die Messe zum Prüfstein seines persönlichen Gegenwartserlebnisses. Er ringt sich vom Herzen, damit es wieder zu Herzen gehe, sein ungebeugtes Wahrheits-

gefühl, wie es von dem traditionellen Messewort noch aufgerufen wird. Er singt aus der Not des Herzens – »schone den Sünder« –, Bach aus der letzten großen überweltlichen Schau. Bach hatte im Inkarnatus noch eine mystische »Schau«, wo Beethoven an der gleichen Stelle den »mystischen Schauer« erlebt. Denn er suchte seiner geistigen Stellung entsprechend alles im Ich, im Seelenleben persönlichster Prägung, während Bach noch wie im Objektiven wogte. Ein einziger Zug wie dieser ist Offenbarung der gesamten inneren Umlagerung von Bach zu Beethoven. Das Menschlich-Persönliche ist der Schauplatz, wo jetzt in Beethoven die geistige Welt, und damit auch die Musik erlebt wird. War Bachs Kyrieeingang ein Wallen der ganzen »harrenden Kreatur«, ein Kreuzgang, auf dem das ganze Weltall schwer dahinrollt und auf Erlösung wartet, so ist Beethovens Kyrie ein feierlich bittender, menschlich frommer Hymnus. Ja, die Seele naht sich eigentlich demütiger und gefaßter dem Altare, als sie ihn verläßt. Der Schmerzensruf der Seele erscheint erst bei der Anrufung des, der die Sünde der Welt trägt. Überall, wo an des Heilands Passion gerührt wird, erklingen Töne aus Beethovens Seele, die erschüttern. Er hat den Schmerzensmann erlebt, wie kein Messensänger sonst; er erlebt ihn als Schmerz der eigenen Sünde, als Schuld des eigenen Wesens: »pro nobis – pro nobis passus«. Das bohrt ihm immer wieder in der Seele. Der kosmische Christus, dessen

Ursprung Bach noch wußte, lebt nicht mehr in Beethovens Bewußtsein. Unendlich feine Tiefblicke geben hier oft Einzelheiten, in diesem Werk der Einzelschönheiten. Wie die Menschen das »incarnatus est« des Priesters stammelnd nicht mehr verstehen, wie sie aber sich halten an die Verkündigung: Homo factus est! Jesus, der Mensch, als Träger des Christus, der ist gefaßt. Wie der Gloria-Schlußhymnus an den Schöpfergott, übersteigert bis an die Grenzen seiner Ausdrucksmittel, für Beethoven erst seine volle Deutlichkeit erreicht, als er ihn auf das Fundament des cantus firmus »Cum sancto spiritu« gründen kann. Nichts aber ist so bezeichnend wie Beethovens Darstellung des »Resurrexit«. Herausgeschleudert wie im Erstaunen wird das Wort »Resurrexit«; aber von dem Ungeheuren dieses Wortes ist Beethoven nicht getroffen. Das Orchester, sonst das eigentliche Herz des Erlebnisses bei ihm, schweigt. Nicht die ungeheure Geistesaura des Wortes »Resurrexit« schließt Beethoven auf, ihn interessiert vielmehr dessen Abglanz, das Durchbrechen der Grabesdecke. Mit Grünewaldscher Ekstase und Realistik reißt er mit dem »Ascendit«-Ruf einen klaffenden Riß in die Grabesnacht. Beethoven erlebt dynamisch. Er stellt als Dramatiker der Musik den Vorgang dar, das Heraufarbeiten aus der Gottferne zur Gottnähe. Bach und Bruckner zeigen hier Seinsformen, Zustände. Nun aber ist auch für Beethoven die innere Beteiligung an dem dramatischen Credo-Akt des übersinnlichen Wel-

tendramas zu Ende. Der dritte Teil des Credo, textlich etwa ein Drittel des Ganzen, ist von Beethoven auf etwa ein Siebentel des bisherigen Raumes zusammengedrängt. Denn nun bahnt er sich, mit fast zorniger Gebärde sein »Credo-credo« stampfend, den Weg durch das Dickicht der für sein Persönlichkeitsgefühl stummen Kirchendogmen. Bach kannte in seiner Musik keine Konfessionen. Der Erzprotestant breitet sein »Credo unam sanctam ecclesiam catholicam« leuchtend unbekümmert aus, wo der Katholik Beethoven fast unwirsch darüber hinwegdrängt. Der eine trug die unsichtbare Kirche aller Welten als Gemeinschaft der Heiligen in sich, der andere konnte vor lauter Credo, lauter allzu sichtbarer Kirche nicht mehr in ihr zu sich selber, zu dem inneren Frieden gelangen, der seinem neuen Persönlichkeitsgefühl entsprach.

Es gibt Stellen dieser Art in Beethovens Messe wie jenes »consubstantialem patri« oder »sub Pontio Pilato« oder eben in dem dritten Teil des Credo, wo man bei der plötzlichen Erstarrung der Musik das Erlebnis haben kann: Wo Beethoven nicht mit dem Herzen mehr erlebt, hat er das staatliche Element der Kirche mitkomponiert. Und man muß etwa auf Bruckner an solchen Stellen schauen, um den ganzen Unterschied zu sehen. Wo Beethoven zornig richtend den Namen des Pontius Pilatus zitiert, klingt's bei Bruckner wie eine Fürbitte, die auch dieser Seele noch Erlösung verheißt.

Der Höhepunkt der Messe aber war für Beethoven, anders als für Bach, dem sie im Sanctus-Erlebnis gipfelte, die große Schlußfuge des Credo »Et vitam venturi ... amen«, das Hindurchringen aus dem Dickicht der Dogmen zur Hoffnung innerer Auferstehung, zur Hoffnung ewigen Lebens. Diese Fuge ist für sich ein Messedrama des ringenden Beethoven. Schindler berichtet die bekannten Worte: »Auch ist es dieser Satz der Messe, der ihn seine Menschlichkeit im Schaffen fühlen ließ; denn im Schweiße seines Angesichtes schlug er sich Takt für Takt mit Händen und Füßen die Taktteile, ehe er die Noten zu Papier brachte ... wirklich schien er auch in jener Zeit (Sommer 1819) ganz besessen zu sein«. –

Das innere Wandlungserlebnis der Sonate op. 111 (1822) war noch nicht erfolgt, mit ungeheurem Ringen arbeitet sich in dieser Schlußfuge Beethoven heran an die Erlösungshoffnung. Noch nicht Erlösungs**gewißheit**. In der Ferne erst winkt am Schlusse das Amen-Amen »ja, ja; es soll also geschehen«; und aus dem Orchester pulsiert leise das Thema der Fuge, als Inhalt dieses Gebetsringens dazu. Aber Beethoven hat selbst mit unzweideutiger Drastik künstlerisch ausgesprochen, wie weit er innerlich sich durchgerungen hatte. Keine Jubelgewißheit, aber auch keine Unsicherheit: Reine, krampflose Hoffnung. Und wo das Ringen den Gipfel erreichte, läßt er – Fidelio sprechen. Er zitiert sich selbst, wo er für diese Seelenstimmung schon einmal den erschöpfenden Ton-

ausdruck gefunden hatte: »Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern des Müden nicht erbleichen«. Das ist erschütternd persönlich. So spricht nicht jemand, der das Resurrexiterlebnis schon in sich trägt. So spricht jemand, der zwischen einem verklungenen fernen, älteren Lichte und einem noch nicht erklungenen neuen Auferstehungslichte ringend, aber hoffend und recht gerichtet noch im Dunkel steht, wo ein Abendstern zum Morgensterne neu werden will. Und man darf sagen: Weil er am Resurrexit sich noch nicht voll entfalten konnte, konnte er als ein innerlich Wahrhaftiger sein Credo nicht mit der Jubelgewißheit, sondern nur mit der Hoffnung schließen.

Nach dem »Sanctus dominus deus Sabaoth« aber, das Bach geborgen noch im Reigen der Heerscharen mit der Fülle aller Register zum dynamischen Gipfel der Messe türmte, das Beethoven in seiner Menschlichkeit auf demütigen Knien wie einen in tiefer Seele noch verborgenen ersten Vorklang des späteren »Über Sternen muß er wohnen« erlebt, tritt ein anderes Verhältnis in dem inneren Schwergewicht der Beethovenschen Messe gegenüber Bach ein. Er wächst, wo Bach abnimmt. Wie Beethoven die Wandlung dargestellt hat, ist er Bach ohne Frage überlegen. Er steht ja viel mehr wie Bach im Menschlichen, er trifft auch die Seelenhaltung des Menschen, der weiß, was an ihn im Sakrament des Altars herantritt. Das Präludium zum Benedictus-Satz darf als der tiefste Ausdruck der ganz nach innen gezogenen Versen-

kung bei Beethoven bezeichnet werden. Schweigend vollzieht der Priester das Mysterium der Verwandlung. Eine Passion zieht ernst und schweigend vorüber: »Dies ist mein Blut!« – Und plötzlich klingendes Licht in der Höhe. Ein schwebendes Violinsolo schwingt sich herab. G-Dur, leicht wie junger Frühling, der von den Bergen steigt und mit unsäglicher Anmut den ganzen Raum des »Benedictus« durchläuft, auf und ab fließend: Eine Verjüngung hat der Mensch erlebt. Beethoven empfindet noch, was in dem Abendmahlssakrament an ihn heranschwebt. Er ist der künstlerische Zeuge der Verjüngungskraft der Opferhandlung. Ob er ein Verwandelter ist, wenn er ins Leben wieder schreitet, muß das Folgende zeigen.

Und nirgends ist sein künstlerischer Wahrheitssinn unmittelbarer und reiner als in dieser großen dramatischen Schlußszene seines Meßoratoriums: »Agnus Dei« und »Dona nobis pacem«. Langsam, Schritt für Schritt lichtet sich die Not des Herzens. Es ist nicht das Licht der Wandlungsviolinе, aber es ist ein zarter Abglanz ihrer Melodienketten, der die anfängliche Schwere der Selbstanklage vor dem »Agnus Dei« lindert. Die Friedensbitte setzt friedvoll und voll neu erwachenden Lebens (D-Dur) ein. Doch jäh fährt der Sturm herein: Bewußtsein heißt zerstören. Die Welt draußen ist nicht friedvoll, wer in ihr leben will, hat den Kampf. Zwei Kriegstrompeten (B-Dur) zerreißen den Friedensklang. »Störung des äußeren Friedens.« »Agnus Dei – miserere nobis« schreit es in der Seele

auf. Und Ruhe breitet sich aus, als spräche jene Stimme, die ihr Blut soeben opferte: »In der Welt habet ihr Angst, siehe, ich habe die Welt überwunden!« Und das innere Gleichgewicht scheint sich herzustellen. »Dona nobis pacem« erklingt es in feierlicher Fuge, zu der Händels Messias das Thema gab: »Der Herr regiert von nun an auf ewig«. »Pacem – pacem!« Störungen von außen sind es nicht, die wirklich friedlos machen. Tief in den Seelen liegt das Dickicht, welches die Friedensbotschaft aufhält. Und hier liegt künstlerisch das persönlichste Bekenntnis dieser eigenwilligen, wahrhaftigen Persönlichkeit. Ein Orchesterscherzo setzt ein in einem verhakten, widerhaarigen Kontrapunkt, ein wahres Dornengestrüpp offenbart er in der Seele, die den Frieden nach der Wandlung nicht findet. Ganz ohne Schleier spricht er die innere Verkrampfung seines eigenwilligen Wesens hier künstlerisch aus. Aus dem hoffend erreichten D-Dur verkrampft sich das völlig dissonante Orchester in ein unharmonisches Dickicht, das schließlich in B-Dur, der Tonart des gestörten Friedens von vorher, abgebrochen wird. Der Strom des Friedensgebetes ist in ein fremdes Bereich geleitet und steht nun in Ängsten im inneren und äußeren Kampfgetöse, aufschreiend um Frieden. Man muß den wunderbaren Parallelismus vor Augen haben, den das Finale der 9. Symphonie an der entsprechenden Stelle bringt, um den inneren Lebenszusammenhang der beiden Schwesterwerke zu fassen. Als dort die Hel-

denjugend »froh wie seine Sonne« fliegend zum letzten Kampfe auszieht, steht auch dort ein Orchesterscherzo, das von dem B-Dur des Kampfes durch ein ungeheures Stürmen, vor dem ein ähnlich sich zusammenballendes Dickicht zergehen muß, nach der Zieltonart D-Dur hindurchgetragen wird. Dort wird die große Terz, Fis, endgültig erreicht. Aus D-Moll des Anfanges ist D-Dur geworden; dort aber ist zugleich das umgekehrt gerichtete Scherzo in der Missa solemnis zurückgeleitet worden. Dort ist Frieden, Freude, Freiheit erkämpft. Hier, wo der Krampf, der erst in op. 111 sich löste, noch in der Seele sitzt, klingt es aus zwischen Friedlosigkeit und Hoffnung. Zwar wird das D-Dur zum Schluß wieder erreicht. Doch die dämonische Pauke blieb auf ihrem eigensinnigen B liegen. Diese Region in Beethovens Seelenerlebnis ist noch nicht »umgestimmt«, ist noch nicht verwandelt. Und zweimal grollt in das hoffend, nicht siegesgewiß erreichte D-Dur das B des Friedensstörers hinein. Beethoven bricht ab. Lieber verdirbt er sich als Künstler den großen Schluß, als daß er der inneren Wahrhaftigkeit ausweicht. »Schone den Sünder«, schrieb er dazu. In dem Gott, den ihm die Kirche bot, konnte er den inneren Frieden nicht finden. So sucht er ihn auf dem großen zusammenfassenden Werbungsgange um den inneren Durchbruch in der 9. Symphonie. Und dort erreicht er die höhere Ebene seines inneren Menschentums. Er wird in einer neuen Welt freudig strebender Freiheit sprach-

bewußt, die Isolierung wird in Menschheitsverbindung verwandelt, dort findet er zu seinem Gotteserlebnis.

Die innere Auferstehung, die eigene Verwandlung durch Aufnahme des ewigen Christusimpulses, der ihm vom Dogma und seiner eigenen Seelenverkrampfung, die noch nicht die Gleichgewichtskräfte entbunden hatte, verdeckt wurde, hat Beethoven in der Messe nicht gefunden. Sie lebt daher hier auch nicht in seinem Künstlertum darin. Der Mensch ist in seinem eigenen Persönlichen noch so stark gefangen, sein Tonausdruck noch so voller geballter Fäuste, selbst wo er vor den Gott in der Kirche tritt, daß die meditative Seelenhaltung, der er sich ganz hingibt und Gefäß für einströmende kosmische Geistesmächte wird, noch nicht erreicht wird. Beethoven hatte ein Schmerzenswissen um den Schmerzensmann, den Menschen Jesus. »Sokrates und Jesus waren mir Meister.« Von der kosmischen Christuswesenheit wußte er nicht mehr, wußte er noch nicht. So füllt er tönend nicht das Weltenwort: Resurrexit, so schließt sein Credo nur mit der lichten Hoffnung auf den letzten Stern, der zum ersten Stern werden will. So ist er wohl Zeuge, aber nicht in seiner Seele selbst Schauplatz der Wandlung, er ist noch kein Verwandelter. Er spürt den Strom von Gnade, wie Parsifal das Leid, aber er vermag sie noch nicht aufzunehmen. Die innere Verwandlung ist erst rein künstlerisch erreicht im zweiten Satz der Sonate 111, sie ist ausgewirkt dann in der 9. Symphonie.

Wohl wird diese Missa Beethovens nicht kultische Urkräfte entbinden, aber man erlebt gewaltig gefaßt ein religiöses Schicksal. Sie legt eine der stärksten Menschenseelen im Kunstwerk offen vor uns bloß, die in verdunkelter Zeit und in verkrampfter Seelenlagerung mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit und ganz ohne romantische Selbstbenebelung in faustischem Streben religiöse Urkräfte wieder zu erreichen sucht. Er steht suchend und hoffend zwischen dem makrokosmischen Gedächtnis Bachs und dem Auferstehungserlebnis Bruckners. Er aber faßt den einsam gewordenen M e n s c h e n.

Als Anton Bruckner seine F-Moll-Messe schrieb, da war er weit davon durch sein ganzes Wesen entfernt, ein persönliches Bekenntnis zum Messetext im Sinne Beethovens abzulegen. Er schrieb sich aus der Not des Herzens, das nicht zweifelt, aber um seinen Weg Angst hat, in den Stand der Gnade hinein. Er setzt sich daher auch gar nicht mit dem Messetext auseinander, er hat ja das Urerlebnis der inneren Auferstehung in sich, er hat das erfahren, was die Messe verspricht. Er steht schicksalsmäßig schon dort, wo er als übersinnlich befruchteter Künstler heraustaucht aus dem Grabe der Leibeshüllen, in die Beethoven noch hinuntertauchte. Bach konnte noch, wie die alten Maler, seine überweltlichen Erlebnisse in den Einzelsätzen der Messe in ein gleichmäßiges höheres wunschloses Licht stellen, das wie ein Licht ohne Sonne eigentlich noch keine irdischen sinnlich-

persönlichen Beleuchtungen und Verdunkelungen zeigt. Beethoven stellt die Ereignisse seines Messedramas in das tragische Helldunkel seiner persönlichen Beleuchtungen. In Bruckners F-Moll-Messe werden sie gleichmäßig selbstleuchtend. Wer das rein Klangliche der drei Messen im großen Zuge durchlaufen kann, dem fällt sofort auf, daß Bruckners F-Moll-Messe vor den beiden anderen eine wunderbare reife Farbigkeit hat. Bachs Messe mit ihrem vorherrschenden H-Moll–D-Dur steht in einem unirdischen Schein. So könnte eine Welt aussehen, wenn sie von dem Lichte, das auf Augenblicke im Blitze aus kosmischen Kräften die Erde beleuchtet, Dauerschein empfangen würde. Diese Klangfarbe, in der bei Bach die Seele in gleicher Weise sich demütig, ja klagend gebunden fühlt, wie sie zugleich sich sehnsuchtsvoll vertrauend zum Gottschauen in das kühle, geistige D-Dur-Licht erheben möchte, ist die Bachsche Urklangwelt überhaupt. Es wirkt in ihr die sinnlich-sittliche Seite von Farbe und Klang in Übereinstimmung, welche zur Kontemplation, zum Schauen, zum »reinen Denken« in der Musik leitet. Sie wird zu dem Blitzlicht, welches den Blick in die Urfernen kosmischen Geschehens weitet. Um dieses gleichmäßig kühle Grundlicht gruppieren sich die verwandten Farben der einzelnen Messeteile.

Viel stärker sind die Spannungen zwischen den Klangfarben der Beethovenschen Messe. Aber sie zeigen mehr die Spannungen eines Rembrandtschen

Helldunkels, das im wesentlichen sich zwischen Grün und Braunrot bewegt. Das Beethovensche Credo mit willensmäßiger Gewaltgebärde aus den Welten von B-Dur und Es-Dur, welche in Beethovens Willensnatur so große Rolle spielen, heraus geformt, zeigt mit dem schon charakterisierten Riß zwischen beiden Welten des D-Dur und B-Dur im Schlußsatz, diese Spannung am deutlichsten. Diese Messe ist dualistisch wie Beethovens Wesen selbst. Sie tritt mit der Haltung der Kontemplationskräfte denkend, wie mit der Blutswelt willensmäßig vor die traditionellen Weistümer der Kirche und findet noch den neuen Einklang nicht. Mit Ausnahme des Benedictus und auch des Kyrie-Hymnus herrscht die Doppelheit dieser zwei mehr stumpfen als leuchtenden Farbenwelten vor.

Bruckners Messe leitet schon mit ihrem F-Moll-Beginn, der durch die Messeverwandlung zum reinen As-Dur sich hebt und in knospend quellendem F-Dur schließt, in eine ganz andere volle Farbigkeit hinein. Das ist nicht das Reich der Schau, sondern wir erleben die Gottesverkündung der Bruckner-Messe in ihrer Grundeinstellung aus unserem Blute heraus. Das Brucknersche F-Moll hat nicht die gekrampfte Gewalt, mit der Beethovens F-Moll sein eigenwillig verdunkeltes Blutserleben zum Ausdruck bringt, es ist weniger düster, es hat mehr die gedämpfte Farbe des reinen As-Dur, der Blutstonart. F-Moll trägt hier Bruckners Gefühl des eigenen sündhaften Blutes, das demütig Reinigung sucht. Wer die

Stellung der Messe zwischen den ersten beiden Symphonien erfaßt, hat sofort den Schlüssel für die innere Bedingtheit dieser Klangwahl. Der moderne Mensch, der seinen Leib ergriffen hat, erlebt auch nicht mehr in der Schau, sondern durch die innere Umwandlung des Blutes. Der Schritt Wagners von der blauen A-Dur-Welt des fernen Grales im Lohengrin zur blutfarbenen As-Dur-Welt des mit den Blutsmysterien des Menschen verbundenen nahen Grales in Parsifal, gibt symptomatisch diesen Entwickelungsschritt wieder. In der Polarität der heutigen Kreuztonarten und B-Tonart-Welten, die sich erst mit der modernen Seelenentwickelung als notwendig ergaben, lebt dieselbe Polarität, die wir im Farbengegensatz von kalten und warmen Farben empfinden, die wir in der Doppelwelt von kontemplativ-denkender und blutsmäßig-wollender Erfassung des Weltganzen in uns tragen. Die eine Welt zieht uns gewissermaßen aus uns heraus zum Schauen, die andere führt uns in die Tiefen unseres Wesens hinein, wo die Willensimpulse aus dem Blute aufsteigen. Die heutige Umwandlung des Menschen geht da vor sich, wo die Instinkte verwandelt werden müssen. Und nur, wer beide Reiche in Übereinstimmung bringt, ist ein Verwandelter, ist ein Umfassender, ist ein Auferstandener.

Bruckner hat von allen diesen Dingen nichts gewußt. Niemand aber denkt armseliger von einem Künstler, als wer überall aus seiner eigenen Ängst-

lichkeit protestieren zu müssen glaubt, der Künstler hätte das nie gemeint, nie solche Überlegungen angestellt. Es ist eben das Wesen des Künstlers, daß er die innere Gesetzlichkeit des allgemeinen Weltprozesses an seiner Stelle wirksamer und aktiv klarer in sich trägt als der gewöhnliche Mensch, und daß er sie nicht in Formen gedanklicher Bewußtseinsinhalte, sondern übergedanklicher Kräfte in sich frei spielen läßt. Die Gesetze in Form des Gedankens brauchen nicht in seinen Geist einzutreten, wo er aber Formen schafft, lebt diese Gesetzlichkeit darin. Bruckner aber ist im Gegensatz zu Beethoven ein naives Genie, ja ein Genie der Naivität, der ungehemmten Ursprünglichkeit, die im Kosmischen urständet.

Beethoven hatte bei seiner ganz anderen dramatischen, ja sogar kritischen Haltung dem Messetext gegenüber lieber auf künstlerische Einheit als auf wahrheitsgemäßen Ausdruck seines Erlebens in den einzelnen Sätzen verzichtet. Bruckner taucht sein Bekenntnis wieder in ein Meer von Musik, weil die Klangeswelt ihm ungehemmt strömt bei den Grundtatsachen der Messehandlung, bei deren Wortformulierung er keine Widerstände in sich erwachen fühlt. Er ist kein Ausleger des einzelnen Wortes, er diskutiert nicht mit seinem Text, sondern er taucht in die Grundstimmungen der einzelnen Messeteile unter. Denn er hat das liturgisch-kultische Urerlebnis wieder, das bei ihm Künstlerkräfte, künstlerische wie moralische Phantasie, entbindet.

In wunderbarer reifer Farbigkeit leuchten die Klangworte der Messe hier neu auf. Schon das »Kyrie eleison«, demütig beginnend, zeigt von vornherein die innere Leuchtkraft, die der Beter sucht*. Von Anfang an schon die Gleichgewichtskräfte eines starken Menschen, dem Beten selbst schon Seligkeit bedeutet. Die herabsinkende thematische Kyrie-Figur läßt ihr aufsteigendes Gegenbild erstehen, und nun wird eigentlich das ganze Kyrie ein Sichhinauferheben aus dem Leibe in eine schwebende Haltung, in der aufwärts und abwärts fließende Linien sich die Wage halten. Da ist schon die symptomatische Haltung Bruckners in den künstlerischen Formelementen umschlossen. Wer die Messe thematisch analysieren würde, der würde in diesem »Kyrie eleison« die Quellen der ganzen Symphonie seelisch und musikalisch finden. Hier erklingen bei der Anrufung Christi auch schon die fließenden Streicherfiguren, die immer um die Heilandsgestalt bei Bruckner weben. Eine wunderbare reine Farbigkeit breitet sich aus. Vertrauen und Güte liegt in dieser Musik, die bis zum gläubig beschwörenden »Erscheine, Herr« sich hebt. Und wenn auch die Bitte um Erbarmen demütig auf den Knien schließt, von dem freien Schweben im Stand der Gnade ist er schon berührt. Dieses Herstellen der Gleichgewichtslage im Men-

---

* Ernst Decsey hat in seinem »Bruckner«, S. 164 ff., diese Messe sehr schön charakterisiert. Hier soll in dem anderen Zusammenhange das Symptomatische herausgehoben werden.

schen aber ist eben ein dynamischer Vorgang in den Blutskräften des Menschen. Man schaut ihn nicht, man stellt ihn in sich her, oder man findet ihn nicht.

Der Gloria-Satz stürmt dahin wie ein Allegro, das einen Adagio-Mittelsatz (»qui tollis«) symphonisch umrahmt. Das Ganze ist im großen Stile wieder Musik geworden, die eben klingend überzeugend sich ausspricht. Charakteristisch ist, worauf Bruckner verweilt. Beim Heilandsanruf, beim Miserere-Flehen zum Lamm Gottes. Wer von Beethoven oder der persönlichen Ausdrucksmusik des neunzehnten Jahrhunderts herkommt, ist erstaunt über den hellen Klang, den Bruckner hier dem »Miserere« gibt. Es ist nicht Zerknirschung, sondern Vertrauen, das ihn hier leitet. Wie auf Knien flüstert er den ihm allerheiligsten Namen »Jesu Christe«. Und wie er ihn »Cum sancto spiritu in gloria Dei patris« in der Trinität erblickt, da erhebt sich das Pfingstbrausen im Unisono-Orchestersturm, das Himmelfahrt verheißt. Auch Bruckner gab dem Gloria-Satz eine Schlußfuge, über die schon bei Gelegenheit der Brucknerschen Harmonie gesprochen wurde, in der der Musiker eine ganz neue Riesenkraft entfaltet. Diese Fuge ist mit ihrer hemmungslosen lapidaren Kühnheit das überzeugende Ergebnis des Gloria-Satzes: »Ja, ja, es soll also geschehen!« Sie wird für Bruckner, als er am Schluß der Messe sein Wandlungserlebnis künstlerisch zusammenfaßt, auch zum Ausdruck des künstlerischen Ertrages seines Preisgesanges auf die Trinität.

In das helle C-Dur-Licht stellt er sein Credo-Bekenntnis. Marschartig, in einem mächtigen Pendelrhythmus, der leider meist viel zu martialisch genommen wird, jubelt er sein Bekenntnis. Aber gerade hier wählt er die leuchtendsten Farben für den Ausdruck seiner Christus-Berührung. Er verweilt nicht beim Schöpfergott, sein aus den Kräften der Meditation gespeistes religiöses Erfahren ist auf den Gottessohn, den Christus, nicht den Menschen Jesus, gerichtet. Wie der Gralskelch leuchtet »Deum de deo«, As-Dur, auf, »Lumen de lumine« stellt kosmisches C-Dur-Licht unmittelbar dagegen. Zur feierlichsten Klangaura bestimmt ihn das Bekenntnis: »Deum verum de deo vero, genitum non factum«. Priesterkönigliches purpurnes Des-Dur, die feierlichste Farbe der gesamten musikalischen Farbenskala. Wo Beethoven bei den Worten »consubstantialem patri« dogmatische Starre empfand, die in seine Töne mit einging, löst Bruckners ganz urpositives und unstarres Bekennertum jede Starre auf und findet eine ebenso einfache wie geniale Lösung. Das Weltendrama der Messe nähert sich der Inkarnation. So faßt er die kosmische Situation der Gottheit, da das Weltenwort herabsteigen will, um Fleisch zu werden. Er selbst fühlt sich als Instrument, das dieses Weltenwort hier aussprechen darf, er erlebt in sich selbst den Zustand des göttlichen Steigens und Fallens durch den Kosmos selber, den auch Bach schon aussprach in seinem »Credo in unum Deum«. Er wird Organ des

Weltalls selbst. Die Messe weiß von diesem Erlebnis durchaus. Sie spricht es aus, als sie die Inkarnation hineinstellt in die rhythmische Polarität der Worte »descendit – ascendit«. Als Bruckner an dieser Stelle vor der Inkarnation die Wesensgleichheit des kosmischen Christus auszusprechen hat, bettet er die Worte »consubstantialem patri« in den kosmischen Werdesturm der Gottheit. Ehe der sichtbare Abstieg und Aufstieg erfolgt, wogt im Reiche der Urtöne schon der Urrhythmus des göttlichen Steigens und Fallens durch den Kosmos selber. Dadurch wird dieser ganze Vorgang einheitlich geformt. Wie eine neue Sonne steigt »propter nos homines et propter nostram salutem« die Gottheit zum Gipfel, dann erfolgt der Abstieg zur Tiefe der schweigenden Erde. – Eine vollständige Verwandlung des ganzen Weltbildes hat stattgefunden: E-Dur »Et incarnatus est«. Aus feinstem Himmelsblau schwebt wie Sternenlicht die Solovioline hernieder und fließt auf und nieder. Nichts von Bachschen Mysterien tragischer Schau, nichts vom Beethovenschen Mysterium verstummenden Schauers; hier aber ein Mysterium unsäglicher Liebeskräfte und Güte. Bruckner hat stets diesen Ausdruck, wo er der Heilandsgüte nahetritt. Als er im Tedeum die Erlösungskraft des göttlichen Blutes preist, findet er wieder solche Klänge. Dem sündigen Menschenblut, das nach Erlösung sucht, neigt sich in der Inkarnation wie die ganze Welt ätherisierend und durchleuchtend das göttliche Heilands-

blut. Raffaelische Schönheit des göttlichen Kindes offenbart sich tönend. Allmählich senkt sich der lichte Schimmer zur Tiefe, es treten Synkopierungen ein: homo factus est. Ganz überraschend ist der Ausdruck des Crucifixus. Man ist erstaunt, hier keine Passion, keinen Schmerzensgegensatz zu finden wie bei Beethoven. Aus demselben Themenmaterial ist Inkarnation, Menschwerdung und Kreuzigung gebildet. Nur tiefer, durchbluteter werden die Klänge. Kein wilder Schmerzensakzent; das heilige Blut tränkt durchleuchtend die Erde, »pro nobis«, flüstert die Menschheitsseele. Wie vor Grünewalds Gekreuzigtem aber steht ein wissender Mensch (Solobaß) und richtet die Seele auf das, was vor sich geht. »Weißt du, was du sahst?« Bruckner sieht Incarnatus und Crucifixus aus der kosmischen Perspektive des Auferstandenen, wie er die ganze Messe so erlebt. Darum sieht er sie musikalisch als Einheit, als die zwei Phasen des Durchganges durch den Leib. Er zerfleischt sich nicht vor Schmerz; denn er erlebt, daß sein Schmerz vom Schmerzensmann getragen wird. Wer den kosmischen Ernst erfährt, wühlt nicht im Leibesschmerz gebundener Seelen. Das Orchester verstummt vor der Grablegung. Tiefster Ernst, nicht Schmerzgewalt begleitet den Tod, der mit Liebeskräften die Pforten des Lebens aufschließt.

Und mächtig springen sie auf: »Et resurrexit«. Wir stehen vor dem Inspirationszentrum der Bruckner-

schen Musik. Kein Auffahren Grünewaldscher Ekstasen wie bei Beethoven. Bruckner erlebt nicht den Auferstehenden wie einen dramatischen Höhepunkt im Messedrama, er erlebt den Auferstandenen als kosmische Weltentatsache, den thronenden Christus im klingenden Sphärenreich. Die quintgeteilte Oktave, Bruckners Ursymbol des schwingenden kosmischen Raumes, in dem die Gottheit wogend thront, durchpulst wie kosmischer Lichtwirbel unaufhörlich die ganze Vision des Auferstandenen, thronend zur Rechten des Vaters. In dieser Welt spielt einst auch das Tedeum. Ungeheuer wogt das Klingen. Versteinernd tritt D-Moll hervor: »Et iterum venturus est«. Der Weltenrichter naht zum Urteil. »Cum gloria.« Purpurglut flammt in Des-Dur-B-Moll-Klängen über dröhnenden Gerichtstrompeten, welche die Scheidung zur Rechten und zur Linken verkünden. Als Goethe in seiner Farbenlehre (§ 798) die sinnlich-sittliche Wirkung der Purpurfarbe erforschte, empfand er neben allem Königlichen ein »furchtbares Licht« darin. »So müßte der Farbeton über Erd' und Himmel am Tage des Gerichts ausgebreitet sein.« So hat Bruckner diese Gerichtsvision gestaltet. Es ist für diesen dynamischen Gipfel der ganzen Messe entscheidend, daß Bruckner nicht lediglich eine dramatische Eruption für die Klänge des Gerichts bringt, sondern daß dieser gesamte klangliche Mittelteil des Werkes innerhalb der Auferstehungsvision steht. Derselbe Christus, der im Liebesleuchten des zartesten E-Dur sich

verkörperte, erreicht in der Sprengung des Grabes seine kosmische Fülle wieder im gleichen E-Dur. Und das künstlerische Mittel ist das allereinfachste, für Bruckners musikalischen Urklang bezeichnendste, für diesen Vorwurf allein auch würdigste: Die ungeheuren Klangwellen, welche hier die Beter überfluten, beruhen und gipfeln in dem musikalischen Ursymbol der Trinität, dem Dreiklang. Erst in dem Gerichtesbranden, in dem Bruckner so vertrauten Kampfe des Göttlichen mit den Mächten der Finsternis, gibt es dissonante Pressungen, die ausklingend weithin durch den Weltenraum verhallen: Ein Bild, das dann später im Tedeum und der 8. Symphonie seine größten Formungen erhält. Der Auferstandene, der Richter, wird zur Weltenrichtekraft in alle Ewigkeit. »Cujus regni non erit finis.« In den Finales der 6. und 7. Symphonie hat Bruckner solche lapidaren Herrscherrhythmen, mit denen hier mit königlicher Würde eine ordnende Handbewegung nach oben, die andere streng nach unten weist. Das Getümmel ist geschieden. Aus der Tiefe nur klingt wie vernichtet das Ächzen der übermäßigen Quinte, die Sekundenvorhalt wird: »Non erit finis«. Mit dem letzten, die Geister der Tiefe beschwörenden vollchörigen »Non erit finis« ist das Herrschaftszeichen Christi aufgerichtet, vor dem das Unreine in die Tiefe gebannt ist. »Luft ist gereinigt, atme der Geist.« Und so beginnt der dritte Credo-Hymnus »in sanctum spiritum«. Hatte Bach sein Auferstehungshoffen an dieser Stelle der Messe auf das

Leiden des Gekreuzigten musikalisch gegründet, so bettet Bruckner sie in die Auferstehungsmusik. Hier ist die Hoffnung Gewißheit. Wer den Auferstandenen erlebte, weiß um die eigene Auferstehung. Hier braucht Bruckner sich nicht erst in einer Fuge wie Beethoven durchzuringen zu dem Glauben: »Et vitam venturi ...«. Und so ist denn der letzte Schlußstein dieses herrlichen Glaubensbekenntnisses eine Zusammenfassung dessen, was Bruckner diese Messe war, in unmittelbarster Deutlichkeit. Er vereinigt noch einmal alle Menschenstimmen unisono in das gewaltig verbreiterte Glaubensthema und läßt es im C-Dur-Glanz umleuchten von der Auferstehungsmusik. Der Künstler spricht es unmittelbar positiv als Weltgesetz aus: »Wäre Christus nicht auferstanden, so wäre euer Glaube eitel«. Das aber ist symptomatisch. Bruckner hat das Auferstehungserlebnis als kosmische Kraftquelle erfahren, ja, er erlebt überhaupt von dieser die geistige Zukunft verbürgenden neuen inneren Erfahrung, welche in dieser Zeit ihn durch die eigene Lebenskrise trug, das ganze Weltgebäude, wie es im Credo seinen Niederschlag gefunden hat, neu als eine Einheit, die nun durchsichtig wird. Die ganze Weltentwickelung ordnet sich ihm hin auf die Todesüberwindung, auf die Auferstehung. Hier ist der künstlerische Mittelpunkt für Bruckner, aus dem sich an dem gegebenen Messetext der Gegenstand in vollkommenster Gestalt entwickeln ließ. Inkarnation und Crucifixus sind nicht mehr undurchsichtige

Geheimnisse, vor denen der Mensch erschauert und in trüben Schmerzen sich verzehrt, sie leuchten durchsichtig vor dem Seelenauge, das den Auferstandenen fand. Dem makrokosmischen Gedächtnis Bachs stellt er die frohe Botschaft vom wiederkommenden, vom allgegenwärtigen Christus entgegen. Und der ist's, der durch die Wandlung zum Frieden trägt.

Die klangliche Größe, die Bach dem thronenden Vatergott in seinem »Sanctus« gab, hat bei Bruckner der auferstandene Gottessohn, welcher der Erde Sinn und Zukunft trägt. Bruckners kurzes Sanctus-Gebet hat die Versenkungsgebärde, die uns schon bei Beethoven entgegentrat. Aber so wie Beethoven aus dem Credo heraustrat, hatte er die Knie gebeugt, das Haupt »mit Andacht« zur Erde gesenkt. Bruckner, gnadenerfüllt, hat den Blick zum Himmel erhoben. Die Wandlung naht heran, er steht als weit geöffnetes Gefäß, in das der Gottesklang einströmen soll. Und nun hebt ein Klingen an in der Tonart des verklärten Grales, des geheiligten Blutes, As-Dur, wie es die Kirchenmusik noch nicht gekannt hatte. »Benedictus qui venit in nomine domini«. Beethovens Benedictus-Gruß stieg von der Höhe zum Menschen herunter, ohne ihn verwandeln zu können. Bei Bruckner steigt er in wundersamer Cellokantilene, welche zum erstenmal jene Brucknersche satte, reife, ruhige Geste und Schönheit ausatmet, die nur aus einer im völligen Gleichgewichte atmenden, einer durchchristeten Seele quellen kann, aus den Blutstiefen des

Menschen auf. Wer so schwingend singen kann, der ist schon ein Verwandelter. Diese Melodie entstammt einer umgewandelten Seelenwelt. Und Bruckner hat sie selbst in seinem Leben als umwendend empfunden, und sie dann später im langsamen Satz seiner 2. Symphonie als den neuen Einschlag seines neuen Lebensabschnittes zitiert, welcher dort die neugewonnene innere Haltung seines symphonischen Stufenweges kündet. Die höhere Einfachheit einer höheren Natur ist erreicht. Die fließenden Violinstimmen, welche wie musizierende Engel immer bei Bruckner die Liebesoffenbarungen des Heilands begleiten, wellen auf und nieder, bis es immer stiller wird und in einer unsäglichen, zart-keuschen kanonischen Führung zweier singender Violinen eine letzte Seelenreinigung durchlaufen wird. Es ist für Bruckner der Augenblick der musikalisch noch einmal dargestellten Wandlung. Der intimste Augenblick der gesamten Messe. Nun aber strömt es wie neues Blut durch die Adern, aufquellend; immer lichter, immer farbenfreudiger geht die neue Welt »in nomine domini« im Innern auf. Dasselbe Hochtreiben der jubilierenden Harmonien wird einst in dem ernsten langsamen Satz der 4. Symphonie Leuchtkraft erblühen lassen. Und dabei liegt über allem ein Ausdruck grenzenloser warmer Güte und überströmender Liebe: Die durchchristete Seele hat sich in Bruckners Tönen hier zum erstenmal ihren Ausdruck geschaffen. Nach dem Erlebnis des Auferstandenen beginnt hier die eigene

Auferstehung, die innere Gesundung seiner Künstlerkrise. Und auch die Musik selbst hat hier etwas zum erstenmal erreicht, was ihr in Bruckners Lebenswerk nun nicht wieder verloren geht. Sie feiert hier ihre eigene Auferstehung aus den Affekten des Leibes.

Der Schlußsatz »Agnus Dei« und »Dona nobis pacem« hat den zusammenfassenden Finalecharakter der späteren Symphonien. Er ist der am feinsten gebaute Satz, der sich thematisch aus allen bisherigen Quellen nährt. Es handelt sich im inneren Fortgang der Messehandlung um die Rückkehr aus der Begegnung mit der geistigen Welt zu einer neuen Verbindung mit der Tageswelt. Um ein neues Ergreifen des Leibes mit verwandelten Kräften, die ihn wiederum nun selbst verwandeln sollen. Um eine neue Verbindung der gottdurchleuchteten Seele mit der Erde: die Communio. Um ein Niedersteigen zunächst in das ernste Reich des F-Moll, in dem die Seele am Messeeingang im Kyrie stand. Niedersteigend ist der ernste Anfang. Schmerz erfaßt die Seele vor der neuen Berührung, Schmerz vor der Möglichkeit neuer Sündhaftigkeit. »Agnus Dei qui tollis peccata mundi«. Das »Qui tollis« wird zum flehenden Seufzer. Während die Lippen noch ihr »Miserere« rufen – einmal klingt Beethovens »wo dein sanfter Flügel weilt« wie grüßend herüber –, bereitet in der Seele schon der C-Dur-Lichtglanz sich vor. Und nun schließt sich wunderbar, rein musikalisch, der Kreis der Messe. Die fließenden Kyrie-Figuren, die einst bei der An-

rufung Christi licht sich ausbreiteten, strömen neu herein wie der Hauch des Erlösers, der sich in die gewandelte Seele senkt. Da wandelt sich der absteigende »Qui tollis«-Seufzer in freudig aufsteigende Klänge. Das Agnus Dei erstrahlt im C-Dur-Glanze. So ist die lichte Achse gefunden, der Mensch, der einst sein »Kyrie eleison« rief, steht in einer neuen transsubstantiierten Verbindung im Leibe, im Stande der Gnade. Das F-Moll-Thema des ersten Kyrie-Satzes erklingt in F-Dur wie sprossender Seelenkeim zu den Worten: »Dona nobis pacem«, und hebt sich immer heller empor als Träger der Friedensbitte, bis der Kadenzaufstieg aus dem Gloria-Amen die vollempfangsbereite Seele darstellt. Auf höherer Ebene strömen nun die Kräfte aller Messeerlebnisse zusammen. Hier verwirklicht sich, was in der großen Schlußfuge »In nomine Domini« verheißen war: »Es ist also geschehen«. Ihr Thema, herrlich ausgebreitet, trägt nun die Friedensbitte. Wie eine zarte neue Glaubenspflanze, getragen von Auferstehungsklängen, sprießt das Credo-Thema im verwandelten Menschen auf; und wie das letzte Wort leise in friedvoller keuscher Reine verklingt, singt noch ein letzter Nachklang von dem verwandelten Menschen des Anfanges. Die Kommunion, die neue gereinigte Verbindung mit dem Leibe, mit der Erde, ist vollzogen.

Bruckner ist der erste, der, mit den Metamorphosenkräften der Musik, rein künstlerisch die innere Wandlung unmittelbar dargestellt hat. Der Vorgang

hat ebenso als ein rein musikalischer Gültigkeit, wie er in seiner Formung unmittelbar eine geistige Tatsache zum Ausdruck bringt. Die Messe erscheint so künstlerisch in ihrer inneren Dynamik wie seine Symphonien auf den letzten Takt hin angelegt. Darin aber spricht sich die innere Umlagerung von Bach über Beethoven zu Bruckner aus. Der Schwerpunkt der Messe rückt vom rückschauenden kosmischen Vatererlebnis zum zukunftsbildenden umwandelnden kosmischen Sohneserlebnis. In Bachs Messe kam der Gott nicht in die Menschenseele voll herein, dort versiegte am Schluß der überzeugende künstlerische Ausdruck. Bei Beethoven kann die Menschenseele den Christus noch nicht voll erfahren. Der künstlerische Ausdruck dieser vom Letzten noch innerlich abgeschnittenen Seele ist erschütternd, aber der Mensch, der hier ringt, ist noch ohne Friede. Beethoven, der Tragiker, bleibt in der Katharsis. Daher konnte er schicksalsmäßig den »Sieg des Kreuzes« noch nicht künden. Bruckners Messe, aus den eigenen inneren Auferstehungserlebnissen mit Auferstehungskräften geschrieben, nimmt den Umwandlungsvorgang menschlich und künstlerisch auf. Hier ist Katharsis, hier ist Lösung, hier ist Kraft der erlösten, der durchchristeten Seele offenbart. Hier ist künstlerisch das volle Messeurerlebnis in die Form durchsichtig eingegangen, »hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott«. Es ist kein Wunder, daß von dieser Messe die Fäden durch Bruckners gesamtes Lebens-

werk gehen. Wer seine Seelenhaltung, seine Tonsprache durchschauen will, wird daher diese Messe zum Eckstein seines ganzen Kunsttempels nehmen.

Die E-Moll-Messe (Nr. 2), nach Gräflinger bereits 1866 komponiert, deren Entstehung aber noch nicht ganz deutlich ist, hat dagegen einen ganz anderen Charakter. Sie ist fast ganz Chormesse, und hier mit ihrem achtstimmigen Chor, der nur von wenigen Blasinstrumenten gestützt wird, von außerordentlicher Kunst des Chorsatzes. Sie ist viel kürzer und ganz für die Aufführung im Gottesdienst gedacht. Was aber für die innere Linie in Bruckners Seelenbiographie viel bedeutsamer ist, ist der geistige Untergrund, der sich hier in der künstlerischen Formung kündet. E-Moll, in einem ganz anderen Klang- und Seelenreiche erlebt, das ganz konsequent durchgeführt ist, hat dieser Messe eine strenge, asketische, schmerzliche Herbheit gegeben, die bei Bruckner ohnegleichen ist. Erst in der 5. und 9. Symphonie gibt es wieder Klänge, welche dieser herben Harmonik nahestehen. Übergänge von schmerzvoll gewaltsamer innerer Spannung, daneben alte strenge Kirchenklänge. Man ist zunächst überrascht, Bruckner auf diesen Wegen zu hören, bis die innere Geschlossenheit des Ganzen ergreifend sich öffnet. Ist diese Messe auch nicht ein Menschheitswerk mit offenen Türen überall hin, so ist sie eine herrliche künstlerische Verklärung jener inneren Wachstumsschmerzen, die Bruckner erlebte, ehe er mit der

F-Moll-Messe die Krise überwand. Sie wird daher Menschen, die selbst noch in der Krisis des Persönlichen stehen, die Beethovensche Seelenhaltung haben, näher sein als die F-Moll-Messe. Selbst wenn die Arbeit an der E-Moll-Messe stellenweise zeitlich die F-Moll-Messe übergreifen sollte, so ist sie unverkennbar aus dem persönlichen »Erbarmen-Flehen« heraus erwachsen. Sie spricht aus, was die F-Moll-Messe an Persönlichem verschweigt, verschweigen darf, um das Kosmische voll hereinzulassen. Mit der Vollendung der F-Moll-Messe hatte Bruckner zugleich seine Periode als Kirchenmusiker abgeschlossen. Sie fällt schon mit dem Schluß in die Wiener Zeit. Der verwandelte Symphoniker tritt im freien Reich der nicht mehr vom kirchlichen Wort getragenen reinen Musik seine Stufenentwickelung an. Aber das religiöse Element, die Auferstehungskraft der F-Moll-Messe bleibt. Und in diesem Sinne bekommen die Symphonien »messenhafte Züge«. Denn auch sie sind eigentlich kultische Urerlebnisse der höheren Menschennatur auf ihrem künstlerisch offenbarten Verwandlungsgange.

Einmal aber noch hat Bruckner im Alter, auf dem höchsten Gipfel seiner Kraft zwischen der 7. und 8. Symphonie, sich in einem umfangreichen Werke der kirchlichen Chormusik zugewandt, in dem 1883/84 entstandenen Tedeum.

Ein äußerer Anlaß war für Bruckner hier nicht gegeben. Wohl aber bestehen, wie eigentlich erst aus

dem letzten Kapitel ersichtlich werden kann, die tiefsten inneren Beziehungen mit seinem symphonischen Lebenswerk. Geschichtlich gesehen, steht das Tedeum zwischen der 7. und 8. Symphonie. Zwischen dem lichtesten seiner Werke und dem letzten vollendeten, welches die größten Gegensätze von Licht und Finsternis überbrückt. Die 7. Symphonie gab mit dem Adagio-Lichterlebnis das herrliche Thema zum »Non-confundar«-Hymnus, das wie das Benedictus-Thema der F-Moll-Messe zum Symbolum einer neuen Lebensstufe wird. Mit der 8. Symphonie aber hat es feinere innere Verbindungen. Denn in dieser 8. Symphonie ist, wie das nächste Kapitel zeigen wird, ein Urmythos Klang geworden, der Kampf der Mächte der Finsternis und der Lichtesscharen um den Menschen. Dies aber ist auch der kultische Urvorgang, von dem die Worte des Ambrosianischen Hymnus geformt worden sind. Wenn der Mensch beginnt, sein übersinnliches Wesen zu erfassen, so entdeckt er in sich bis hinein in jeden Prozeß seines Leibes diesen kosmischen Urgegensatz. Der Mensch steht immer im Kampf zwischen den beiden Mächten, mit denen er leben muß, der verzehrenden und der verzerrenden, der verflüchtigenden und der verhärtenden Macht; und Leben heißt den Ausgleich in jedem Augenblick herzustellen. Dazu aber lebt im Menschen die Kraft, durch welche er ein Gleichgewicht erzeugen kann, in der sich auch das Christuserlebnis offenbart. Wer sie in sich entdeckt, wer sie freige-

legt hat, ist auch imstande, den Urgegensatz richtig zu sehen, den Urvorgang zu gestalten, ohne in einseitige Verzerrungen oder Verzehrungen zu fallen. Nur wer die Christuskraft lebendig erfuhr, hat auch das kosmische Urerlebnis der Unzerstörbarkeit, das, liturgisch geworden, im Ambrosianischen Hymnus noch nachlebt; nur wer den Auferstandenen kennt, kann zum Brückenbauer und Brückenwart zwischen diesen Welten werden. Der Musiker der F-Moll-Messe ist so zu seinem eigentlichen Brucknerberuf vorgedrungen, zwischen den Gegensätzen des Lebens künstlerisch die Gleichgewichtshaltung zu finden. Der Urkampf, in der Resurrexit-Judicare-Szene seiner Messe schon geformt, hat ihn nicht mehr verlassen. Er lebt in mancher seiner Symphonien in immer neuer Form, er erfüllt seine 8. Symphonie ganz. Und je älter er ward, desto stärker das Erlebnis, daß der Mensch durch sein eigenes Leben das Gewicht schafft, nach dem er dereinst gewogen wird. Die Grundstimmung der 9. Symphonie bereitet sich vor. Und sie lebt auch in diesem Tedeum. Die Sorge vor dem Gewogenwerden, ehe noch die Aufgabe erfüllt ist. Als am Schluß der 8. Symphonie das gewaltige kosmische Instrumentalhallelujah ertönt, da ist die innere Haltung die eines rein instrumentalen Tedeums, dessen Kämpfe schon abgeschlossen sind. Wenn man nach dieser mythischen Kultsymphonie noch Musik hören könnte, so würde das Tedeum mit seinem gleichen C-Dur-Licht hier sich anschließen können.

Hier aber würde man den ganzen Kampf noch einmal durchleben. Es ist in diesem Meisterwerk gedrungenster zusammengefaßter Kraft selbständig herausgelöst, was an Gerichtsstimmung, an Lichtessiegen damals in Bruckner sich gestaut hatte, nicht eingegangen war und in Zukunft nicht eingehen konnte in seine Symphonien, und nun eine selbständige Offenbarung forderte, zu der er alle Elemente seines Schaffens aufrief. Das symphonische Orchester, das in diesem Chorwerk symphoniereif wird; den kirchlichen Chor- und Sologesang, den er mit seinen Messen durchlaufen hatte; die, wenn auch erst nachträglich eingefügte Orgel; und das liturgische Wort, das kosmische Urtiefen aufreißt. »Wenn Gott ihn dereinst für seine Sünden zur Verantwortung ziehen werde, wolle er ihm die Partitur seines Tedeums aufschlagen, und er hoffe, daß der Herr ihm dann ein milder Richter sein werde.« So Bruckner – und er sprach solche Worte ohne jede Koketterie. Die Partitur mit den »omnia ad majorem Dei gloriam« Initialen ist in der Tat eine Widmung »an den lieben Gott«. Hier hat er die Kräfte seines eigenen ewigen Wesens zusammengefaßt, die durch Gericht und Tod tragen. Der Greis aber, dessen Urerlebnis der Sohnesgott gewesen war, findet im Alter hinauf zu einem neuen Erfahren der Gottvaterkräfte.

Wir haben über das Tedeum die ausführlichste Untersuchung, die es bisher über ein Einzelwerk von

Bruckner gibt. P. Griesbacher* hat ganz vom Gesichtspunkt des katholischen Kirchenmusikers das Tedeum in seinem inneren Geschehen innerhalb des künstlerischen Aufbaues dargestellt und mit vollem Recht auf den liturgischen Hintergrund, den Kampf des Göttlichen mit Satan, im Sinne der Kirche hingewiesen. Und der hat ganz offenbar in Bruckners Seele als wirkender Hintergrund seines Tedeums gestanden. Und wenn auch Griesbacher in der Analyse hin und wieder die künstlerische Arbeit Bruckners etwas atomisiert, so ist doch in den beiden ausgezeichneten Arbeiten eigentlich mehr als erschöpfend gesagt, was sich für das Verständnis dieses Wunderwerkes überhaupt von einem solchen Standpunkt sagen läßt. Es soll daher an dieser Stelle nur auf einige große symptomatische Züge hingewiesen werden, die sich aus unserer Blickrichtung ergaben. Die Zeitgenossen haben genug gespöttelt über die elementaren Klangwellen dieses Werkes. Der Künstler, der schon längst die intimsten wie differenziertesten Klangwelten geschaffen hatte, war ihnen plötzlich zu einem rohen Bauernheiden geworden, weil man sich nicht aufschwingen konnte zu einem kosmischen Lebensgefühl, in welchem das Urerlebnis jener abgenutzten, ja im Grunde doch nicht mehr ernst genommenen Worte des Tedeums wieder erstanden waren. Andrerseits fanden die Zeitgenossen eine gewisse fremdartige Starre in dieser Musik, welche ihnen die Worte

* Bruckners Tedeum, 1. Studie, 2. Führer. Regensburg, Fr. Pustet.

nicht, wie sie es vom musikalischen Drama gewöhnt waren, seelisch untermalte und umrankte. Es war weder modern-dramatische Musik noch gewohnte Kirchenmusik, weder affektvoll noch lieblich, weder hieratisch noch sentimental. Es gibt einen Lapidarstil, der aus noch nicht beherrschter Formkraft stammt, der geistig Unausgefülltes mit gewaltsamem Wurfe überbrücken möchte. Bruckners eigene 1. Symphonie hat noch solche Züge. Es gibt aber auch einen Lapidarstil, der ausgereifte Kürze ist, wo jede Note ein Geschehen, wo jede Note eine Welt vertritt, eine Welt selber wird; wo die Pfeiler für die Brücke stehen, welche in der Phantasie aus einem Wissen, das jeder, wenn auch verschüttet, in sich selber trägt, aus der ungeheuren Keimkraft der Pfeilermotive sich wölbt. Ist die erste Art der Wurf genialischer Jugend, die von den Dingen überwältigt wird, so ist die zweite der Stil des überschauend gewordenen Alters, das in den Dingen selber webt; und aus dem Ertrage innerer Stufenerlebnisse überschauend seine Welt für ein Jahrtausend ordnet. Etwas vom Stil der großen tragischen alten Volksballaden, vom Stil der Eddakosmologie; mehr noch vom Stil des alten Michelangelo, von Goethes hoher Alterslyrik lebt, dem Geiste der unübersetzbaren, klanglich unnachbildbaren lateinischen Hymne entsprechend, in Bruckners Tedeum. Dieser Altersstil ist nicht mehr Wallung, er ist Gesetz. Eine Urballade vom Sieg des Lichts über die Finsternis, von der Befreiung des

Menschenwesens aus den Krallen dunkler Mächte, die nicht ausführt, sondern mit herrischer, beherrschter Kürze alles so künstlerisch andeutet, daß ungeheure Zusammenhänge hereinströmen, sobald man sich der auflockernden Gewalt dieser Töne überläßt, und die uns das Letzte, den Endkampf und Sieg mit lückenloser Großartigkeit durchleben läßt, wo gerade die Worte des Textes nicht mehr hinzureichen vermögen. Man könnte meinen, daß ein Musiker hier nach Art des Dramatikers realistisch jeden einzelnen Zug durchkomponiert hätte, wie etwa Beethoven es mit seinem Messe-Credo tat. Ganz anders Bruckner. Er ist viel zu stark reiner Musiker. Sein Tedeum ist wieder ganz musikalische Form geworden, die in sich lebt, sich in sich selber trägt, und eigentlich das Wort im realistischen Sinne nicht mehr braucht, sondern das Kosmische, was vergessen um den Worten einst wie eine überweltliche Aura lebte, nun heute künstlerisch wieder erlebbar macht, so daß unser Menschenbewußtsein wieder das Ganze erhält. Und das ist das entscheidende Gefühl von diesem Tedeum: Es gibt das Ganze, das Urbild, es gibt das makrokosmische Urgeschehen verdichtet bis in Wort und Ton. Es ist uns heute das Tedeum, vor dem alle bisherigen Versuche, den sogenannten Ambrosianischen Hymnus zu vertonen, in den Schatten gerückt sind. Man kann, wenn man einmal Bruckners Tedeum aufgenommen hat, diese Worte nicht mehr anders als brucknerisch denken; denn es ist für eine

bestimmte Menschenart etwas Endgültiges darin ausgesprochen.

Und es ist trotz aller dramatischen Gegenständlichkeit eine ganz streng geformte Musik. Ja, man konnte fast von einer freien großen Strophenform einer Riesenballade sprechen. Das Wort zieht wie eine gewaltige Ballade vorüber. Aber es erklingt so, als wenn eine wissende Macht episch ausspricht, was im »mystischen Abgrund« der Musik als eigentliches kosmisches Drama sich vollzieht. Immer wieder wandelt sich die Urstrophe des Anfanges; beim letzten Erklingen nach der Fuge ist der Durchbruch des Lichtes vollzogen. Das aber heißt auf der andern Seite, daß zu dem menschenfernen Quintenanfang die menscherfüllte Terz gewonnen wird. Zwischen diese Pfeilerstrophe sind die intimeren Strophen der seelischen Vorgänge hineingestellt. Und die von Griesbacher* herausgehobene formende Grundströmung von »Bewegung – Ruhe – Bewegung«, oder »Flut – Ebbe – Flut«, welche wie eine objektive Kraft die Dynamik des Werkes im großen so übersichtlich bestimmt, wirkt in ihren Dreirhythmus als innerer belebender Puls in allen Einzelstrophen. Das ganze Werk ist symphonisch geformt, daher übergedanklich in seiner erfüllten Form wirkend.

Wie ungeheuer aber bestimmt die Urstrophe die ganze Haltung des Werkes! Im kosmischen C-Dur-Lichtgebrause ist der Gott erschaut. Die Bruckner-

* Studie 138 ff.

sche Urfigur der thronenden Majestät, der quintgeteilte Oktavensprung durchflimmert das ganze Werk. Und hier ist die Verbindung mit der F-Moll-Messe deutlich. Das Resurrexit-Judicare-Erlebnis ist, über seinen Rahmen hinauswachsend, über anderthalb Jahrzehnte hinweg, die Geburtsstätte der Grundstimmung des Tedeums und ihrer tönenden Offenbarung. Sie wirkte drängend in Bruckner, bis sie noch einmal und endgültig Klang werden durfte. Was den Zeitgenossen ein ästhetisches Ärgernis war, erscheint uns als die natürliche Kraft nervig-stämmiger Urnatur, die aus einem echten übersinnlichen Erleben stammt, eben weil sie künstlerisch sich bis ins kleinste als geisterfüllt erweist. Dies flimmernde Licht, das schon den Auferstandenen der Messe wie ein geistiger Lichtraum umwogte, entstammt als innerlich adäquater Ausdruck, auf den das unbefangene Erleben sofort antwortet, derselben heute überschütteten Erlebniswirklichkeit, welche die großen Maler noch der Frührenaissance, wenn sie Wesenheiten und Erlebnisse in der geistigen Welt darstellen wollten, immer auf flimmernden Goldgrund malen ließ. Man ist dadurch mit einem Schlage hineinversetzt in den kosmischen Raum, durchbraust von Auferstehungslicht. Und mit Recht macht Griesbacher darauf aufmerksam, daß in dem terzlosen Anfang das schreckenerregende Gefühl des kosmischen Allraumes erzeugt wird, in den menschliche, terzgebundene Gefühle noch nicht hinaufreichen. Der geistige Standort ist gegeben. Die

Hierarchien singen das Walten der Trinität, sie sprechen ähnlich den Worten der Messe die Erlösungstat des Christus um die Menschenseele aus. Nachdem sie geschehen, schauen und fassen sie die Engelchöre: »Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum«. Diese in ihrer lapidaren Kürze und ihrem überquellenden Reichtum geniale Stelle Bruckners, die vor dem lösenden Schlußjubel noch einmal ihr helleres Gegenstück findet, kann man wohl mit Grießbacher als die satanische Begegnung mit der Menschenseele ansehen. Sie wird bei ihrer Wiederkehr »quem admodum speravimus« wirklich zu dem Überwinden des dämonischen Stachels. Auf Dürers Passionen finden wir, da wo Christus in die Vorhölle steigt, in der noch aus alten Schauungen zehrenden Welt des Malers solche Szenen, in denen erbebend vor der Siegerfahne auch das gehörnte, mißgestaltete Ungeheuer nicht fehlt, dem Luthers Tintenfaß einst galt, und das, nicht mehr geschaut, sondern als Dämonisches in der Seele erlebt, in Bruckners Tedeum, wo Tod und Teufel drohen, eine großartige Tonsymbolik gefunden hat. Die Elemente des Kultus aus der Messe finden sich auch rein musikalisch in diesem Weltgerichtsbilde wieder. So der niedersteigende, menschwerdende Christus, dessen Erlöserblut die Violinketten des »quos pretioso sanguine redemisti«, alles Dunkle ätherisierend, über die Erde fließen lassen. Es ist ein Brucknersches Urmotiv in neuem Zusammenhang. In dem Gebet des

Sünders um Gnade »quos ergo quaesumus« erklingt wieder verwandelt das Niedersinken, mit dem das »Agnus Dei« der Messe im gleichen F-Moll einsetzte. Die Seele steht als Einzelwesen erschauernd vor dem noch verhüllten Richter. Nur eine Wolke deutet den untersten Saum des schweigend Gegenwärtigen. Doch über sie hinweg schwingt sich die Liebeskraft des erlösenden Blutes. Die Seele wendet sich an ihren ewigen Anwalt. Erdrückend zeigt sich einen Augenblick der höchste Richter inmitten seiner Glorie »cum sanctis tuis« in den Gerichterzklängen, welche der Schluß des ersten Satzes der 9. Symphonie dann zeigen wird. Rex tremendae majestatis – und über die verstummende Welt verhallt sein Herrscherwort »usque in aeternum«. So flehte schon die schmerzensreiche E-Moll-Messe am Schlusse ihr »Dona nobis pacem«, so rühren wir im ersten Satze der 9. Symphonie wieder demütig an den Saum der schicksalschaffenden Gottheit. Aus Kulterlebnissen, die durch ein Lebensschicksal hindurch stufenweis errungen wurden, zehren alle diese Werke ihre künstlerischen Inspirationskräfte. Aber sie sind weiter geworden als die Kirche, die sie nicht mehr umfaßt. Sie schaffen selbst wieder Kultus durch Kunst. Das klingende Tongewebe der Brucknerschen Symphonie ist nicht programmatisch gearbeitet, aber es erhält seine künstlerische Überzeugungskraft der Erfindung, sein selbsteigenes Leben-in-sich aus dem, was Bruckner an kosmischen Wirklichkeiten in sich trug, welche bei

ihm, von dem kultischen Worte der Kirche erweckt, nicht vorstellungsmäßig erlernt wurden.

Die zweite Wurzel des Tedeums liegt künstlerisch in dem »Non-confundar«-Hymnus. Ist das erste große thematische Keimmotiv mit der ganzen für Bruckner darin geistig beschlossenen Welt seinem kirchlichen Ausgangswerk entnommen und setzt hier geistig den Hintergrund des Ganzen, so ist symptomatisch genug die zweite Hauptwurzel aus seinen späten freien symphonischen Einweihungserlebnissen erwachsen. Der Eingang ist gottgesetzt, eine kosmische Tatsache. Das Ziel aber wird über den Menschen erreicht, der von dem Licht des Menschensohnes getroffen ist. Zwischen beiden Polen steht in der Mitte die zagende, hoffende Seele. Daher setzt auch nach der ungeheuer breiten, mehr epischen kosmischen Exposition des Tedeums die eigentliche innere Dramatik erst da ein, wo der den Stachel des Todes überwindende Christus »quem admodum speravimus« die Tiefen der Seelen faßt, da er die Tore der Vorhölle aufreißt und das neue Hinaufsteigen zum Lichte – In te, domine, speravi – sich zum erstenmal zusammenfaßt in dem herrlichen H-Dur: »Non confundar in aeternum«. Jetzt aber beginnt erst das eigentliche Drama des göttlichen Kampfes in den Seelen. Bruckner hat dafür die großartigste moderne Fuge gefunden. Das Thema selbst aber muß in seinem Erstehen gefaßt werden, damit man empfinden kann, warum es für Bruckner Symbol einer Lebensstufe werden konnte, das über den Rahmen

seiner ersten Offenbarung in ihm noch weitere Gültigkeit behalten konnte. Es war eben für ihn ein endgültiger Ausdruck, der aber gerade im Tedeum noch eine neue Farbe bekam. Im Amen-Jubel der F-Moll-Messe, im »Dona-nobis-pacem«-Satz, dann auf dem Gipfel des Finales der 6. Symphonie liebt Bruckner eine einfache leuchtende Kadenz diatonisch vom Grundton aufsteigend über die Oberdominante zur Terz. Nichts kann einfacher sein für den Ausdruck drängender Gewißheit. Dieser Klang aber wird gerade zu einem neuen geistigen, daher auch musikalischen Problem in dem Adagio der 7. Symphonie. In genialer Harmonisierung, sequenzenartig melodisch, harmonisch und rhythmisch gepreßt, wird er zu dem Gebetsringen um Erleuchtung, zu dem Drängen nach geistiger Neugeburt. Und die schon von Halm so bewunderte Durchführung dieses Themas im Adagio ist der musikalische Akt einer höheren Geburt aus kreißenden Klangwelten zum tönenden C-Dur-Licht. Dadurch aber wird es für Bruckner zum Ausdruck einer Lebensstufe, die er nun noch einmal im liturgisch-kultischen Rahmen darstellt. Denn was enthält das »Non confundar« anderes als das Erlebnis der Unzerstörbarkeit des eigenen Ich, in dem das Christuslicht aufgegangen ist. Es ist die Geburt des höheren Ich aus kosmischen Lichteskräften im Menschen.

Wenn man sich dem Steigen und Fallen, dem Zusammenziehen und Ausdehnen, dem Aufhellen und

Verdunkeln der Klangeswogen dieser ungeheuren Überfuge unbefangen hingibt, so erlebt man sie als ein in Tönen verlaufendes wogendes Weltenringen von Lebenslicht und Lebensdunkel, in dem aber schon der Glanz steht, der in ihm sich verkünden wird. Thematisch gewoben ist sie aus Hoffnung (»In te, domine, speravi«), Angst (der Stachel des Todes) und Gewißheit (»Non-confundar«-Thema). Ungeheuer ist der Sturm nach aufwärts in dieser Fuge, die immer wieder von neuen Harmoniefarben über den Zusammenklang der Stimmen vom Orchester her überleuchtet wird. Atembeklemmend die noch einmal drohende Verdüsterung vom Stachel des Todes und Versuchers. Die Lichtgeburt der 7. Symphonie aber trägt das Auferstehungslicht in die aufleuchtende Menschenseele. Die funkelnde quintgeteilte Oktave des Anfangs vereinigt sich mit dem »Non-confundar«-Thema, das sich aus dem F-Moll-Düster zum H-Dur-Schimmer hinaufgearbeitet hat. Es flimmert vor leuchtenden Klängen. Ein Geringerer hätte vielleicht in diesem faszinierenden H-Dur hier aufgehört, Bruckner nicht. Ihm ist dieses erste flimmernde Lichterreichen noch nicht hell und breit genug, noch nicht sonnenhaft genug. Er braucht wie in der 7. Symphonie kosmische C-Dur-Sonne. Er will den leuchtenden Urgrund erreichen. Und es zeigt sich, daß dies H-Dur auch noch nicht Ziel sein konnte, nicht Ziel sein durfte, bei dem die Seele stehenbleiben durfte. Nochmalige letzte Verdüsterungen setzen ein. Einen Augen-

blick geht es wie alles zerreißende Geburtsschmerzen durch den Raum. Da fällt, was nicht aufwärts kann, und das Ewige der Menschenseele ist geboren. Als wäre der Schleier gerissen, ertönt von neuer Schwelle der Sang der Hierarchien und zieht das ganze Klangmeer hinauf nach C-Dur, wo sein Ich, ins Licht hineingeboren, an Gottes Busen wieder ruht.

Einmal noch hat aus diesem C-Dur-Erreichen heraus Bruckner als Greis schon während der Arbeit an der 9. Symphonie zum kirchlichen Wort gegriffen, als er den 150. Psalm mit seinem die Welten durchhallenden »Hallelujah« komponierte. Hier hat der lapidare Altersstil noch einen überselig leuchtenden Gipfel heraufgetrieben. Alle Klänge, die noch aus irrender und suchender Seele kommen könnten, rühren nicht mehr heran an diese Altersklarheit, die aber Klänge eines wunderbaren Abendsonnenzaubers aufleuchten läßt, wo Dank und Lob seines Gottes ihm am Ende des ersten Teiles, ehe er an die große Fuge geht, das Herz erglühen lassen. Aus dem Herzen dieses Greisen, der eben tief gebeugt in der 9. Symphonie vor dem Weltenrichter stand, quellen Klänge herauf, die in brausendem Jubel feierlich einander überstrahlen. Schon steht er »in höherem Chor«. Hatte schon das ganze Tedeum ausgesprochenen Finale-Charakter, was Bruckner selbst auch noch dadurch betonte, daß er es zum Finale seines Lebenswerkes, zum Ausklang seiner nicht vollendeten 9. Symphonie bestimmte, so hat dieser 150. Psalm die Haltung einer

Schlußkoda. Es sind letzte Gipfel eines, der schon vorher hochgestiegen war. Als wäre ihm der C-Dur-Schluß des Tedeums so innerlich nachgegangen, daß er ihn noch einmal gesondert zu Ende führen wollte, wie einst das Tedeum von der Messe und von der 8. Symphonie genährt worden war. So war es überhaupt bei Bruckner wie bei jeder weisheitsvollen Schöpferkraft. Jedes Werk, das ein Erlebnis zu Ende führte und Nebenerlebnisse dabei entdeckte, denen der Künstler noch nicht nachgehen durfte, enthält den Keim zu neuem Werke. In der ganzen Reihe der Brucknerschen Werke findet man rein künstlerisch formal die Brücken, die, noch nicht voll ausgenutzt, zu neuen Wegen des nächsten Werkes werden. — Eine gewaltige Fuge hat er in diesem 150. Psalm aus Oktavenurschritten noch gebaut. »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.« Die Gloria-Fuge aus der F-Moll-Messe ist noch riesiger auferstanden. Der Jubelklang eines schon körperlich hinfällig werdenden Greisen scheint vor innerer Lichtgewalt alle körperlichen Bande sprengen zu wollen. Und das Wandlungserlebnis der F-Moll-Messe klingt voll harmonischer Beseligung noch einmal in vergrößerter Form auf, als der Greis am Eingang seiner eigenen letzten großen Verwandlung all sein inneres Drängen zusammenfaßt in dem aufwärtstreibenden Schluß der Fuge: »Alles, alles lobe, lobe den Herrn«. Man kann nur ahnen, nach solchen Finale-Hymnen, welche Möglichkeiten das Finale der 9. Symphonie nach den

so ungeheure Tiefen und Höhen durchdringenden Vordersätzen hätte bringen mögen.

Kirchenmusik im eigentlichen Sinne ist dieser Psalm nicht mehr, ja schon das Tedeum baut sich wie seine Symphonien einen eigenen Dom, einen eigenen Kult. Das Größte und Tiefste hat Bruckner künstlerisch schließlich doch nicht in seiner Kirchenmusik ausgesprochen, sondern in seinen Symphonien. Kirchlich aber und nicht weltlich war der bestimmende Ausgangspunkt. Religiös gerichtet blieb das Leben und das Werk bis zum letzten Atemhauch. Und so enthalten seine großen Werke weit mehr Religion als Kirche. Man muß aber sehen, wie Bruckner ein anderer wurde, wie er vorwärtsschritt, wie er Haltung fand und Selbstsicherheit, wenn er untertauchte in die Sphäre des in seiner Musik wieder auferstehenden kirchlichen Wortes. Man hat auch in seinen Symphonien »verkappte Orgelphantasien« sehen wollen; man würde die Wahrheit treffen, wenn man sagen würde: erlöste Orgelphantasien. In den Zeiten, da die Orgelspieler das moderne Orchester nachzubilden suchten, löste Bruckner die Klänge des »heiligen« Instrumentes aus ihrer kirchlichen Starre in einen freien, aber reinen Klang des weltlichen Orchesters, leitet Orgelruhe, Orgelklänge in das moderne Orchester. Ebenso ist seine Kirchenmusik ein freies künstlerisches Heraufholen kultischer Urerlebnisse, die seine ganzen Kräfte für den symphonischen Lebensgang erst entbinden. Was ursprüng-

lichen Zeiten geschenkte außermenschliche Uroffenbarung war, wurde zur Tradition, als die Kräfte des Realerlebnisses versiegten, als nicht mehr als moralischer Impuls aufstieg, was dem kultischen Erlebnis im Innern antwortete. Sie wurde zum Dogma, als auch die Traditionen unsicher zu werden begannen. Dem Künstler, der aus innerer Seelenlage die Gleichgewichtskräfte in sich offen hatte, mit denen man dem Christuswesen nahekommt, dem stieg wie ein Vorklang einer neuen bewußten Geistverbindung eine innermenschliche, erarbeitete neue Wirklichkeit künstlerisch überzeugend auf. Aus der Kirche heraus erwuchs in Bruckners erster Periode die Künstlerkraft, nicht von dem Gott zu reden, sondern seinen lebendigen Atem in die eigene Sprache hineinzuleiten. Das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert seit Bach trieb einen Kultus mit der Musik. Bruckner aber schenkte uns auf unserer Ebene wieder: kultische Musik. Um dorthin zu gelangen, ist er durch die Kirchenmusik geschritten.

In einer persönlich gerichteten Zeit ward auch die Musik zur Lebensbeichte: Bruchstück einer großen Konfession. In Bruckners symphonischer Musik aber klingt schon ein neues Weltverhältnis an; und aus seiner kirchlichen Musik, vor allem seiner F-Moll-Messe, ist die innere Umlagerung am klarsten zu sehen. Sie ist Wandlungserlebnis vom Persönlichen zum durchchristeten Überpersönlichen. Aber auch Wandlungserlebnis vom Menschen, der sich in Ab-

hängigkeit vom Göttlichen fühlt, zum Menschen, der aus individueller Freiheit sich zum Göttlichen hebt. Ein Kosmos beginnt wieder zu erstehen im Menschen, der sich an ihn bindet und darin eine innere Auferstehung im Leibe, ein neues helles Leibergreifen erfährt. Nach der Lebensbeichte, der Konfession, beginnt für die Musik hier ein neuer Akt: sie wird Zeuge und Schauplatz einer neuen großen Kommunion.

IV.

VON DEN SYMPHONIEN BRUCKNERS ALS STUFEN EINER SEELENBIOGRAPHIE

»Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist«.
Goethe.

Wer das Schaffen der großen Musiker auch nur oberflächlich kennt, dem wird es sogleich auffallen, daß seit den Zeiten Bachs der rein zahlenmäßige Umfang ihrer Schöpfungen immer geringer wird – von Sondererscheinungen, wie Liszt und Reger, einmal abgesehen. Wir haben durch unsere ganze Einstellung auf die innere Entwickelung der neueren Musik gesehen, daß dies mit der Vermenschlichung der Musik und der immer stärkeren persönlichen Durchformung im allerengsten zusammenhängt. Die Musik wird immer mehr dem bloßen Spieltrieb als solchem entrückt und Ausdruck tiefster Menschheitserlebnisse, die nur durch das Medium einer gesteigerten Persönlichkeit zu empfangen sind. Nun aber steht seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Mensch wieder in einer Auftauchbewegung, welche ihn mit den erworbenen Kräften zu neuem geistigen Erleben tragen will. Damit aber ist tatsächlich die Musik wieder auf dem Wege zur kosmischen Kunst, weil sie mit innerer Notwendigkeit hier in die großen typischen höheren Menschheitserlebnisse, wenn auch in persönlichster Form, hineingestellt ist. Sie ist für den, der im Sinne unserer inne-

ren Entwickelung zu hören vermag, tatsächlich auf dem Wege, in ihren höchsten Erscheinungen tönendes Einweihungserlebnis zu werden. Damit aber ist sie dann hinaus aus der Enge des Leiblich-Persönlichen, Allzumenschlichen, gehoben in die schöpferische Höhe der überpersönlichen Erlebnisse des strebenden Ich. Was aber dieses Ich für einen Welteninhalt, was es für Bildekräfte, nicht Bildungsinhalte hat, das bestimmt im Grunde den Künstler. Nicht was er im landläufigen Sinne kann, sondern was er ist in seinem individuellen Teil des kosmischen Geistes, das gibt seiner Schöpfung die Überzeugungskräfte der sinnlichen Erscheinung seines Kunstwerkes. Das aber gibt auch seinem Werke die Einheit des modernen Bewußtseins, in dem sich stufenweis das Weltganze in immer fortschreitendem Ringen offenbart. Das wird sich ganz natürlich daran zeigen, daß die großen Musiker dieser Art immer mehr – bewußt oder unbewußt – ihr Lebenswerk als Ganzes aus einer überpersönlich geleiteten inneren Disposition heraus schaffen, so daß die einzelnen Werke nicht bloß als Zeugnisse glücklicher Schöpferstunden, sondern als große Lebensstufen vor uns stehen, welche wieder Menschheitsgeltung haben; denn wir müssen sie in irgendeiner Form einmal alle schreiten. Und Kunst schaffen, Kunst aufnehmen, heißt in unserer Seele Wege legen, Schritte üben, welche die Zukunft von uns verlangen wird. Bei Bach, selbst bei Mozart, ist es noch kaum mög-

lich, ohne Hilfe der äußeren Biographie allein aus den Werken eine innere Seelenbiographie des Schöpfers herauszuschälen, weil der Spieltrieb, das noch nicht in die Vermenschlichung eingegangene Weben der Musik als formgewordenes geistiges Leben außerordentlich stark wie frei aus dem Geistigen heraus schafft, wenn uns auch heute im Kunstwerk — wo wir die äußere Biographie kennen — die künstlerische Entwickelung des Schöpfers zum Ausdruck kommt. Wir erkennen aber auch den Grund so vieler kunsttheoretischer Parteiungen auf diesem Gebiet: weil ohne die flüssigen Begriffe, welche eine ganze Entwickelungsperiode in ihren verschiedenen Wandlungen umfassen lassen, die meisten Menschen aus persönlicher Sympathie oder Antipathie an einer bestimmten Phase haften bleiben und von dort aus Forderungen stellen. So hatte sich Hanslick mit seiner Grundeinstellung von der tönenden Arabeske in eine Opposition verrannt, die nach Begriffen, welche aus einer abgelaufenen Periode nicht ohne Geist abstrahiert waren, ihn einfach blind machten für das neue große Aufleben um ihn her. Daß sie ihn einer so neu und herrisch auftretenden Gestalt wie Wagner gegenüber — von persönlicher Gegensätzlichkeit ganz abgesehen — urteilsunfähig machten, weil hier alles für ihn inkommensurabel war, wird man leichter verstehen, als seine eigensinnige Blindheit vor der ihm so beinahe schüchtern entgegentretenden Gestalt Anton Bruckners. Denn hier rächte sich seine Begriffs-

starre. Der theoretische Verfechter der ästhetischen, sogenannten »reinen Musik« war nicht imstande, den notwendigen Schritt zur innerlich von der Musik selbst geforderten Weiterbildung seiner Maßbegriffe von dem neuen Phänomen selbst sich aufschließen zu lassen. Er hätte sonst erkennen müssen, daß hier schon zum ersten Male seit Bach eine neue, in jedem Sinne »reine« Musik sich offenbarte, wo man zu dem ästhetischen Ohr allerdings das »ethische« Seelengehör dazu sich erworben haben mußte, um in den »reinen Formen« Bruckners zugleich reines geistiges Leben sich künden zu hören. Er hätte eigentlich Bruckner als die freie lebendige Erlösung aus seiner Begriffsstarre erleben müssen, wenn er sich nicht in seiner Merkerstellung von der lebendigen Entwickelung eigensinnig isoliert hätte. So liegt auf diesem typischen Nichtkünstler die weltgeschichtliche Strafe, Zeitgenosse und unmittelbarer Zuschauer der größten Erscheinungen der neueren Musik gewesen zu sein und sich ihnen eigensinnig aus vorgefaßten Begriffen entgegengestemmt zu haben.

Die innere Entwickelung der Musik selbst aber verlangte ganz von selbst andere, flüssige Begriffe. Wenn wir vom Lebenswerke Mozarts zu dem Beethovens schreiten, so ist nach allem vorher Gesagten ohne Schwierigkeit eine Seelenbiographie des höheren Menschen in Beethoven aus dem Werke herauszulösen. Und zwar hebt sich bei ihm die innere Reihe seiner großen Stufenerlebnisse als echte Kon-

fessionsdichtung immer stärker aus den Spielwerken hervor, die Beethoven eben auch noch schuf. Wer in Beethovens Gesamtwerk einmal das innere Gleichgewichtsverhältnis seiner langsamen Sätze zu den Ecksätzen verfolgt, wer ein Organ dafür sich ausbildet, wie weit Beethoven der eigenen Adagiostimmung traut, wie weit er sich diesem Geiste hingibt, ohne sich vor dem inneren Loslassen zu fürchten, wie weit mit einem Wort die Krampfgebärde seines Wesens in inneres Licht, nicht in romantisches Dämmer sich löst, der hat den roten Faden der Beethovenschen Seelenbiographie. Bei Wagner aber, dessen Lebenswerk von einer einzigartigen, überpersönlichen inneren Folgerichtigkeit ist, ist überhaupt kein Zweifel mehr über die Reihenfolge möglich, so wenig als jemand mit fünfunddreißig Jahren das Seelenleben seines achtundzwanzigsten Jahres noch leben kann, wenn er überhaupt als ein innerlich Lebendiger weiter schritt. Bei Wagner kündet sich schon deutlich die innere Disposition, welche dies Leben aus Kräften durchformt, die ihm selbst oft noch unklar waren, denen er sich aber hingab. Wagners Lebenswerk ist frei von Gelegenheitsdichtung, im Sinne eines auf äußere Anregung Geschaffenen. Als er das Wort sprach: Der Mythos ist Anfang und Ende aller Geschichte, hat er zugleich die innere Disposition seines Künstlerlebens ausgesprochen. Er schreitet von der kosmischen Herkunft über die Geburt der Individualität zur kosmischen Zukunft

des Menschen. Und damit schuf er eben nichts Willkürliches, bloß Eingebildetes, er schuf aus dem Gesetz des Werdens selbst heraus als ein Müssender, als einer, der sich von seinem überpersönlichen Daimonion, seinem höheren Ich aufgerufen fühlte, von dessen höheren Menschheitserlebnissen einer Welt zu künden, welche den Zusammenhang damit verloren hatte.

Bei Bruckner ist die innere Folgerichtigkeit seiner Stufenerlebnisse in dem viel weniger bewußten Element der reinen Musik vollkommen durchgeführt. Bruckner hat seit seiner Reifezeit der F-Moll-Messe nur wenig Gelegenheitsmusik, auch keine Konfessionsmusik, mehr geschaffen. Die Amtspflicht als Komponist der Kirche hat er bald umgangen; dafür ist sein symphonisches Lebenswerk von einer geradezu verehrungswürdigen inneren Einheit. Es ist schon charakteristisch, daß dieser Musiker aus dem Kosmischen heraus in kleinen Formen sich überhaupt gar nicht entwickeln konnte. Nur einmal hat er neben der makrokosmischen 5. Symphonie sich in dem eigentlichen Mikrokosmos der Musik mit wunderbarer Reife versucht, in seinem Streichquintett, sonst aber kann sich sein Schöpfertum überhaupt erst im Riesenorchester entfalten.

Wenn unsere gesamte Einstellung von innen heraus richtig gesehen ist, müßte sich dies zum Beispiel darin zeigen, daß die zahlenmäßig geringe Reihe von Bruckners Werken — vorläufig erst einmal seine

Symphonien – eine große innerlich zusammenhängende Reihe von Stationen, von Stufen auf einem seelisch-geistigen Erlebnispfade darstellt. Und das ist in der Tat der Fall, und damit stoßen wir auf die symptomatische Menschheitsbedeutung dieser Werke. Bei Bruckner brauchen wir im Grunde die äußere Biographie gar nicht mehr. Das äußere Leben spielte auch darum tatsächlich keine bedeutsame Rolle bei der Entstehung dieser Werke. Die Biographie sagt uns nichts, was nicht viel reiner für aufgeschlossene Ohren aus den Werken selber klingt. Es sind Zeugnisse eines immer tiefer in die Ewigkeitsgründe hineinlauschenden geistigen Ohres, dem das physische Ohr nicht mehr zertrümmert zu werden brauchte, weil in diesem Leibe die Geistesohren stets offen waren, um in immer neuer Gottsuche Sphäre um Sphäre zu durchschreiten. Diese Werke können in ihrer Reihe nicht umgestellt werden, ihre innere Haltung ordnet sie unzweifelhaft in eine Reihenfolge, die bestimmt ist von der inneren Gesetzmäßigkeit der Erlebnisse, durch welche ein Mensch heranschreitet an die »Erkenntnisse höherer Welten«, an das Erlebnis seines kosmischen Menschen. Es erscheint uns heute kaum verständlich, daß man lange bei Bruckner eine wirkliche künstlerische Entwickelung hat leugnen können. Denn an diesen großen Erlebnissen und *nur* an diesen Lebensstufen ist er gewachsen zu hemmungsloser Schöpferkraft.

»Im Übersinnlichen liegt der Glaubenskraft eine Fähigkeit der Seele zugrunde, die man – will man sie überhaupt sinnlich-bildhaft ausdrücken – ein Gehör des übersinnlichen Menschen nennen muß.« Auf diesen Gedanken Troxlers hat Rudolf Steiner in »Vom Menschenrätsel«* hingewiesen. Er trifft zugleich das Wesen von Bruckners Organisierung für das Erleben übersinnlicher Mächte. Seine Glaubenskraft ist sein Schaffensgrund; sein inneres Ohr das Geistorgan dafür. Und so wird denn sein Lebenswerk diese beiden Pole zeigen, das Ringen um Glaubenskraft und das Schulen des inneren geistigen Ohres für die Sprache des »Geisterlandes«. Das spiegelt ja auch die äußere Biographie deutlich wieder. Noch viel stärker ist es der geistige Impuls der Menschenseele, die in Bruckners Symphonien lebt, mit denen im höheren Sinne erst seine Lebensmusik beginnt.

Wer schweigend jahrelang mit diesem Lebenswerk umging, der konnte es wohl erfahren, wie immer deutlicher der innere Stufenweg dieser Werke sich selber erschloß, wie diese Erfahrung immer heller, immer deutlicher aus dem Schweigen zum Worte ward. Ja, es konnte das Gefühl sich einstellen, daß das Aussprechen dieser inneren Erfahrung vielleicht das Wichtigste sein könnte, was sich neben dem rein künstlerischen Erleben dieser Musik, überhaupt in Worten sagen läßt, was in Worten einmal ge-

---

* 1918. S. 83/84.

sagt werden mußte. Gerade hier aber ist das Wort immer in Gefahr, zu wenig und zu viel zu sagen, zu gewichtig oder zu leicht genommen zu werden. »Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt« (Goethe). Das aber ist nur die eine Seite. Noch viel Bedeutsameres spricht Goethe aus, wenn er sagt: »Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen)« – und: »Wir wissen von keiner Welt als in bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.« Niemals aber kann dieser menschliche Bezug der Musik, wie sie in Bruckners Tönen lebt, in Verhältnissen des Menschen zur Außenwelt gefunden werden. Man kann sogar auch nicht einmal die Sinnbilder der Außenwelt ohne weiteres nehmen, um auf das innere Geschehen zu deuten. Nur soweit diese Symbole der Außenwelt für uns selbst die Bilder eines inneren Vorganges geworden sind, können sie einen inneren Tatbestand bezeichnen, bei dem das Wesentliche nicht darin liegt, daß man an ein Bild sich klammert wie an eine äußere Wahrnehmung, sondern daß dieses Bild in uns selber bildet, in unserem Bewußtsein neue Or-

gane aufschließt, welche auf anderem Wege von der Musik selbst geöffnet werden sollten. Von diesem menschlichen Bezuge der Kunst aber läßt sich sprechen.

Wer eine Ästhetik dieser Musik schreiben wollte, müßte sie außerdem ganz aus dem inneren Organismus ihrer Form heraus darstellen. Diesen Weg hat zuerst Halm für Bruckner fruchtbar beschritten. Hier aber soll versucht werden, auf den menschlich-kosmischen Zusammenhang dieser tönenden Welt mit der stufenweisen inneren Entfaltung des Schöpfers zu deuten. Man spricht also nicht eigentlich von der Musik, sondern man wagt, an der Musik hinzuweisen auf innere Vorgänge, die aber dadurch unmittelbar erlebbar werden, daß sie Musik wurden. Niemals aber waren diese bildhaften Zusammenhänge in dem Schöpfer dieser Töne ursprünglich im Bewußtsein gegenwärtig, ehe er sie etwa in Musik umformte. So läuft das Schaffen des Künstlers nicht. Der Musiker, wie jeder Künstler, erlebt primär in seiner Sprache. Das innere Klangerlebnis ist das Urerlebnis; der Ausgangspunkt ist kein Bewußtseinsinhalt, der an Begriffe und Sprache sich hält. Wer aber das künstlerisch erfahrene Aufwärtsschreiten dieses klanglichen Urerlebnisses bei Bruckner zum Bewußtseinsinhalt machen will, muß zu Worten greifen, in denen das innere Leben der Töne als Ganzes in ihrem inneren Lebensgefühl, nicht programmatisch im einzelnen nachzuzeichnen versucht wird. Das bildhafte

Wort richtet so nur das Bewußtsein auf die seelischen Provinzen, in denen das besondere musikalische Kunstwerk steht, das selbst in einer ganz anderen geistigen Substanz schwingt als das Wort. Das Wort aber möchte bis zu dem Punkte führen, wo diese Musik sinnlich zu tönen beginnt.

Wenn in den folgenden Ausführungen ein Gang durch die Brucknerschen Symphonien versucht wird, so soll dies etwas ganz anderes sein, als etwa eine sogenannte Analyse, noch weniger etwa ein Konzertführer, sondern es soll versucht werden, mit Worten hinzudeuten auf den inneren Stufenweg des Menschen, der in Bruckners Symphonien eine innere gesetzmäßige Entwickelung, eine Lebenseinweihung durchmacht. Nichts Persönliches der äußeren Biographie Bruckners soll in seinem Werke wiedergefunden werden, sondern das Bewußtsein soll durch das Wort eine Einstellung erhalten, um dieser Musik schon in einer ihr entsprechenden inneren Haltung entgegenzugehen. Diese innere, stufenweise erfahrene Haltung aber ist zugleich das Gegenbild der seelischen Biographie der schaffenden Individualität, welche über den Schlacken der äußeren Biographie sich in einem tönenden inneren Läuterungsfeuer entfaltete.

Das vorige Kapitel hat mit dem über die 1. Symphonie und die Messen Gesagten die Grundlagen einer solchen Betrachtung gelegt. Sie zeigt den ungeheuren Freiheitstrieb der 1. Symphonie und dann das

Erschrecken ihres Schöpfers selbst, vor ihrer Gewaltgebärde; sie zeigt den Gegenpol, als er sich in der E-Moll-Messe zurückwendet an das kirchliche Wort, als bedürfte er noch der Stütze kirchlicher Traditionen, um sicher zu stehen. Und sie zeigte in dem Erlebnis der F-Moll-Messe das Freiwerden des schöpferischen Menschen innerhalb des Kultus. Der Symphoniker wird an dem kirchlichen Worte aus dem kultischen Erlebnis geboren. Alle wesentlichen Entscheidungen, alle Verwandlungen in dieser Messe werden zuerst symphonisch geboren, ehe sie Wort werden.

Die 2. Symphonie ist gleichsam der erste Versuch, in innerem Bescheiden gegenüber der ersten, ohne die Stütze des kirchlichen Wortes die neue Haltung einzunehmen, die künstlerisch nichts anderes ist, als die künstlerische Sicherheit und Leichtigkeit des Gleichgewichtes auch in der reinen Musik zu gewinnen.

Diese Symphonie erscheint, äußerlich gehört, wohl weniger »interessant« als die erste, wer aber die innere Biographie dieser Menschenseele verfolgt, der wird hier gerade den urbrucknerischen Gegenschlag seines Lebenspendels schon erkennen: Nach dem Ringen das Besinnen; nach dem Steigen die Umschau. Nach dem Kampfe um Freiheit und den Glaubensgrund seines Lebens das Schulen des geistigen Ohres. Gewaltig stampfend begann er, hier will er ruhiges Schreiten, Haltung erlernen. So ist

dies Werk – schon voller echt brucknerischer Schönheiten – ebenso sehr eine bescheidene Begrenzung nach dem grenzenlosen Wollen der 1. Symphonie, wie es andererseits ein Zeichen der außerordentlichen Selbstzucht und Schulung Bruckners ist, der nun die Freiheit des inneren Ohres durch gelassene, künstlerisch voll erfüllte Haltung zu erreichen sucht.

Noch ist die neue »höhere Natur« ohne allzuweite Schwingen, aber sie trägt; und er zitiert nach der Lösung des Adagios dort selbst das Wandlungserlebnis seiner F-Moll-Messe als die Kraft, die ihn trägt. Er zitiert, gewiß; aber Bruckner zitiert nie allein programmatisch. Wenn er zitiert, ist sein Zitat aus der Form, innerhalb der es erscheint, herausgewachsen. Es zerbricht nicht von außen den inneren Ablauf, sondern es stellt auf neuem Wege den Schreitenden vor dasselbe Bild, das er schon einmal von anderer Seite sah. Man kann es geradezu als etwas Typisches für Bruckner bezeichnen, daß solche Einblicke und Ausblicke fast überall zwei Nachbarwerke verbinden. Die Frucht des einen wird Kraft des anderen.

Als ein Starker, auch auf diesem neuen Felde Verwandelter steht er am Schluß der 2. Symphonie. Und nur ein Starker kann den Pfad beschreiten, den die erste Meistersymphonie, die 3., eröffnet. Sie ist sein entscheidendes symphonisches Reifewerk. Von jetzt an ist Bruckner ein Meister, und so hat ihn sein »Meister«, Richard Wagner, auch hier aufgenommen. Das innerste Wesen dieses Werkes, den großen Stu-

fenschritt Bruckners, aber möchten wir gerade darin sehen, daß er hier nicht mehr einen Weg sucht, sondern aufgerufen ist zu eigener Erschütterung durch eine gewaltige Stimme, die in den Beginn dieses schicksalwendenden Werkes hineinruft: »Ich bin der Herr, der dich gerufen!« So formte sich wohl in jahrelangem Umgang mit diesem Werke unwillkürlich die feierliche Trompetenstimme, in der der quintgeteilte Oktavensprung, dessen Wesen die Messe und das Tedeum enthüllten, motivbestimmend wird, zum Wortabbild. Und Musik wird willengetragenes Wort, wenn man ihr durch ruhevolles, reines Aufnehmen und Abwarten Gelegenheit gibt, sich im Menschen über ihre innerste Haltung auszusprechen. Diese Symphonie ist Bruckners künstlerisches Damaskuserlebnis. Er hört diese Stimme aus schicksalstrengen D-Moll-Räumen erklingen, er erschrickt in Widerstand und Kleinmut – und erglüht. Diese Stimme bestimmt fortan sein Leben, wie dies Thema diese Symphonie bestimmt. In der Seele erblüht es aus tausend quellenden Trieben. Doch unerreicht, wie in starren, fernen Räumen, bleibt der beschwörende Ruf. »Und er sprach mit *Zittern* und *Zagen*: Herr, was willst du, daß ich tun soll?« – Tief eingebettet ruht er im Adagio im Schoß der göttlichen Werde-Kräfte (Es-Dur), die nun ihn zu seinem Wege formen. Wie eine durchgeführte Meditation ist – wie schon ausgeführt wurde – gerade dieser erste große geschlossene und weite Adagiosatz Bruckners aufgebaut.

Bruckners Adagio ist in seiner Grundhaltung und in seiner Form tongewordene Meditation, die den übersinnlichen Einstrom aufschließt. Im Scherzo offenbart sich sogleich eine neue Jugendkraft: Der nervigstämmige Naturmensch, der tanzen gelernt, der Leichtigkeit gefunden hat, um spielend die Kräfte für das Finale zu sammeln.

Im sturmflatternden, ja flammenden Finale aber muß er die Stimme suchen, durchs Leben suchen, durch flimmernde, übereinandergeschichtete Bilder hindurch: »Hier wird gefreit und dort begraben«. Auch der Widerpart dieser Stimme erhebt sich grollend, reißt den Gottsucher in fernste Reiche wirbelnd fort. Es steigt mir oft das Bild hier auf, als würde man in Feuer- und Wasserproben geworfen, bis wie aus flimmerndem Wirbel und Nebeln das Urmotiv in vollen Akkorden (G-Dur ff) wie ein in der Seele aufsteigendes Bild geboren wird und durch gewaltige Anstrengung nun hindurchgetragen wird durch alle Ablenkungen. Wie ein Leitstern aber erstrahlt ihm nun im Innern jenes D* und leitet durch abziehende Harmonien sicher hindurch zum reinen, vollchörigen D-Dur-Schluß. Er hat die Stimme Gottes erreicht. Der Gott ist leuchtend in heiligem D-Dur in ihm Klang geworden. Ist es Zufall, daß das letzte Wort dieses Werkes mit gewaltiger Gebärde noch einmal spricht: »Ich bin der Herr!«, und spricht in

---

* Coda, Hörn. und Tromp.

den Tönen, die in Beethovens 9. Symphonie den Worten »steht vor Gott« gehören? Der Gott hat ihn gerufen, und er hat sich hinaufgearbeitet zu ihm. Dieser Musiker steht an der Seite des Cherubs.

Es ist gewissermaßen das programmatische Werk dieses Lebens. Bruckner hat als Künstler sein »Ich bin« gefunden. Er ist kein Sucher mehr, er ist ein Finder. Und als Richard Wagner dies Werk von ihm annahm, da fand sich Bruckner, wie ein Neophyt, von seinem Meister bestätigt. Aus einem solchen Gottfinderbewußtsein ist die ganz andere, nach der stockenden Herbheit der pausenreichen 3. Symphonie, von innerlich freigelegten, nun ewig sprudelnden Quellen durchströmte 4. Symphonie geschrieben. Geschaffen 1874, im fünfzigsten Jahre Bruckners, hat auch sie jahrelang gelegen, bis sie nach einer Überarbeitung in den Jahren nach der 5. Symphonie von ihrem Schöpfer, nach den schlimmen Jahren künstlerischer Enttäuschungen der Welt vorgelegt wurde. Und sie hat, neben der »Siebenten«, für Bruckner die Herzen geöffnet. Der Name »Romantische Symphonie« ist ihr eigentlich unglücklich angehängt worden, da er ganz falsche, wenn nicht gar programmatische Vorstellungen wachrufen kann. Das sentimentalische, romantische Sich-Erfühlen an der geahnten Unendlichkeit der Natur weicht vor diesem kosmisch-naiven Erleben der schaffenden Gottnatur, die Klang geworden, einmal sich ausspricht, da keine belastete Seele stauend sich dazwischenstellt. Bruckner steht in der Natur, wie er

am Schluß der 3. Symphonie steht, da seine Augen aufgetan wurden, den Gott zu schauen. Es ist eine geistige Umschau eines Gottbeseelten in dem Weben der Natur, der nun, da er die Stimme Gottes im Innern klingen hört, den Gott tönend überall erlebt. Überall spricht ihm der Gott. So wird der Blick in die Natur ein Zwiegespräch der Gott-Natur mit sich selbst, gleichwie jenes Quintenhauptmotiv, das immer ruhevoll in sein schwingendes Gleichgewicht zurückkehrt. In dieser das ganze Werk beherrschenden Quinte wird sich der Mensch innerhalb der göttlichen Weltordnung gewahr. Zwei Kräftegruppen entfalten sich in dem ruhevollen Aus- und Einatmen des Hauptthemas. Eine, die Kraft wird, schaffender Wille ist, der sich dem Weltenwillen vermählt, und eine andere, die sinnend und staunend sich in all den schaffenden Wundern erlebt. In ihr entfaltet auf dem inneren Ruhepunkt dieses ersten Satzes die Menschenseele sich in einem dankerfüllten, ehrfurchtdurchzitterten Gesange, den man nie mehr vergißt. Der Klang freudiger Verehrung und innerer wogender Güte, den Bruckner bisher allein in der gesamten Musik hatte. Aber auch die Einsamkeit des Menschen in der Natur wird – im langsamen Satze – wie ein Bittgang, eine ernste Prozession erlebt, in der man Fronleichnam, die Erde als Leib des Herrn feiert. In diesem Satze ist die zarteste Intimität der Seele wie der künstlerischen Arbeit zu spüren. Ein Stück Musik, in dem eine solche ernste Stille der

Seele waltet, daß innerlich unruhige Menschen von heute zu zappeln anfangen. Man wird vor sich selbst gestellt und erlebt, wie weit man den ruhenden Pol in sich selbst gefunden hat. Von unsagbarer künstlerischer Feinheit ist in der Mitte die innerliche Umwandlung des ernsten quintenschreitenden Themas zu einem aus allen Stimmen erklingenden Blütenreigen, der sich in den immer lichter werdenden Akkordrückungen nach aufwärts aus dem Wandlungserlebnis der F-Moll-Messe wie zu einem Chor jubilierender Engel erhebt: Benedictus, qui venit in nomine Domini! – Trotz allen Glanzes schließt der Satz ernst und sinnend. Nicht tragisch oder trauernd, sondern wie berührt von dem Opferblute, durch dessen Kraft die Erde wieder blühen darf. – Wie in einem Elementarspiel sprühender Kräfte, die ein Schaffensziel noch nicht fest im Auge haben, erwacht die Natur im Scherzo. Flimmernd, koboldartig, bald wie Waldweben, bald wie Spuk, bald wie wilde Jagd umschließt es einen Edelstein von spielender, leichter Ges-Dur-Ländlermelodik. Ein Märchenschatz im Schoß tanzender Waldwesen. Um einen solchen ganz reifen, spielenden Tanz, von quellender und doch einfachster, ganz abgerundeter Melodie zu finden, war ein weiter Weg für die Musik nötig seit den jugendlichen Zeiten Dittersdorfs und Mozarts. Bruckner pflückte eine reife, süße Frucht, von der wir eigentlich nur die Knospen vorher kannten. Das ganze Werk aber sendet nun seine Kräfte zusammen

in das herrliche Meisterfinale, das nicht nur gleich in seinem Anfang die letzten Gipfel zeigt, sondern in voller künstlerischer Reife selber die ganze Symphonie gipfelt, und überzeugend zu den Urgewalten, den Gipfeln und Grundpfeilern der Natur führt. Alles faßt der Künstler hier zusammen in einen Werdesturm von michelangelesker Gewalt und findet dazu noch einen blühenden Antwortklang in der Seele, der tanzend und hymnisch das Schaffen der Götter erlebt. Wie ein Geistergewitter, doch nicht naturalistisch, sondern wie reinigendes Gottesschaffen in der Natur von der oberen Geistseite her gehört und erlebt, mündet nach herrlichem harmonischen Umschlagen die gewaltige Bewegung endlich in ein tief aufleuchtendes, reines Ätherreich, in dem das Ohr allmählich nun hören, das Auge sehen lernt, bis die schwellenden ernsten Klänge leuchtend sich öffnen, und der Es-Dur-Urgrund sich offenbart. Von dem Es-Dur des Anfanges leitete die Symphonie zum Urklange hinauf. Von dem Erleben der schaffenden Natur zum Hineingebettetsein in den schaffenden Weltenwillen, in dem sich verehrend der Mensch erlebt. Etwas vom geistigen Ozonduft kosmischer Offenbarung im Irdischen liegt über der übermäßigen Quinte der letzten Flöten. – »Luft ist gereinigt, atme der Geist!« – Dieser Es-Dur-Grund des ganzen Werkes bestimmt das Erlebnis: der schaffende Gotteswille, in der Natur erlebt. Es liegt auch ein inneres Wandeln in der Art, wie etwa Beethoven und Bruckner dies Es-Dur ausschöp-

fen. Beethoven ist menschlich-irdisch-heroisch, Bruckner von kosmischer Willenskraft durchpulst.

Noch wichtiger aber ist, den Formenorganismus als lebendigen Leib dieses symphonischen Geschehens in seinem wunderbaren Reichtum und seiner auf den letzten Takt hingipfelnden Bewegung zu spüren. Diese Symphonie ist nicht nur auf das Finale hinkomponiert, sondern sie offenbart auch in vollendeter Körperlichkeit den Wuchs des neuen symphonischen Erlebens, dem kein erster Satz zu reich, kein langsamer Satz zu feierlich ist, daß nicht gerade aus diesem Reichtum, gerade aus dieser Feierlichkeit übergipfelnde Schlußerlebnisse erwachsen. Die innere Strukturänderung der Brucknerschen Symphonie gegenüber Beethoven ist hier nach der Herbigkeit der 3. Symphonie in vollendet abgerundeter Fülle zu reifer Leiblichkeit gelangt.

Bruckner hat hier, wie auch sonst gelegentlich, hinterher programmatische Andeutungen gemacht, so etwa vom ersten Satz: »Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie, der Zauber der Natur umfängt sie usw.« – So durchaus diese Andeutungen hinterher im Sinne eines Programmes wohl von jedem aufmerksamen Hörer Bruckners abgelehnt werden müssen, so darf man dabei doch nicht radikal übersehen, daß in diesen Worten eigentlich die ungeschickte Wortspiegelung

eines Erlebnisses vorliegt, das aber nicht in seiner Wirklichkeit bei Bruckner Wort werden konnte, sondern Ton wurde. Sonst wäre er eben Dichter geworden. Solch ein Ausspruch ist nicht das Erlebnis Bruckners, sondern gleichsam dessen schüchtern ausgesprochene Projektion in sein Vorstellungsleben. Das ist noch viel stärker der Fall bei seinen Andeutungen zur 8. Symphonie. Man muß einmal versuchen – ohne phantastisch oder pathetisch zu werden – solche Andeutungen, den Tönen entsprechend, zu einer großen imaginativen Schau zu erheben. Dann wird die mittelalterliche Stadt vielleicht zu einer Vision des himmlischen Jerusalem, und die Reiterstelle zu einem geistig erlebten Sonnenaufgang: das Hervorbrechen der Sonnenreiter aus der Stadt in den Wolken; das Herausbrechen des göttlichen Lichtwillens aus dem kreisenden Es-Dur-Schoße. Hineinvermählt fühlt sich der Mensch in diesen Weltenwillen, der nicht wie zerstörendes Schicksal, nicht blind, sondern wie der Daseinsurgrund tragend und erfüllend sich offenbart und durchleuchtet, wer ihm sich widmet.

Einer ganz neuen Ebene gehört die 5. Symphonie an. Nach der überpersönlichen 4. Symphonie, die das berufende Gotteserleben der 3. über die ganze Natur hin weitet, ein neuer allerpersönlichster Werbegang zu neuem Gotteserleben. Hier aber leitet keine Götterstimme von außen mehr, hier vergißt sich nicht mehr der Mensch, um unter Göttern zu weilen, hier muß in gewaltiger Konzentration der Weg erst ge-

sucht, der Stern erst errungen werden, der aus dem bloß persönlichen Gotteserlebnis zum großen inneren Durchbruch in makrokosmische Welten führt. Nichts ist bezeichnender als der Anfang dieser kompliziertesten Symphonie, deren Bau ein wahres Wunderwerk ineinandergekeilter gegenseitiger Beziehungen aller Perioden und Sätze ist.

Man kann die Grundhaltung der Brucknerschen Symphonieanfänge als hingebendes Lauschen, ein geistiges Wittern in die seelisch-geistigen Räume bezeichnen, aus denen ihm die Inspiration zuströmt. Wenn man einmal sich bewußt werden wird, daß die Tonarten im Grunde ebensolche geistig-seelischen Räume darstellen, in denen also je nach der Tonart ein Erlebnis ganz verschieden erlebt werden muß, daß sie gewissermaßen die Konstellation eines Themas einer Symphonie bestimmen, »das Gesetz (einer symphonischen Wesenheit), nach dem sie angetreten«, und daß diese Tonarten so bestimmt ihren Willen geltend machen, wie etwa die Tierkreiskonstellationen den Jahresrhythmus der zwölf Monate mit ihrer Eigenart und Wirkung auf die Menschenseele bestimmen, dann wird man das Wesen der Brucknerschen Symphonieanfänge richtig erfaßt haben. In der 4., 7. und 9. Symphonie, in gewissem Sinne auch in der 3. und 6. Symphonie, am deutlichsten aber in der 4. und 9. Symphonie, läßt er wie aus dem Nichts heraus das »Ätherisieren« der Stille im Streichertremolo Klang werden – denn diese Stille ist nicht tot,

sondern voller Leben, sie ist der Mutterschoß, aus dem für ihn das quellende Leben geboren wird –, läßt den Klang sich zur Harmonie verdichten, und zieht damit den Hörer mit sanfter Gewalt hinein in jene Räume, in die er uns führen will. Und dann erst beginnt das thematische Geschehen, nachdem man vorher im Geisterland der Töne Fuß gefaßt hat. Die reinste Form ist jenes belauschte Zwiegespräch der Gott-Natur mit sich selbst, mit der die 4. Symphonie beginnt. Wer dieses meditative Hineinlauschen in die klingende Stille als Grundhaltung der Brucknerschen Anfänge erfaßt hat, der wird nun gezwungen sein, sich Rechenschaft zu geben, warum etwa die 5. und 8. Symphonie so ganz anders anfangen. Denn Bruckner ist nicht inkonsequent, er ist nur völlig unstarr in seinen Formen und musikalischen Begriffen, so daß das Wesen des künstlerischen Vorwurfs selbst seine jedesmalige Einzigkeit des Ausdrucks bestimmt. Die symphonische Individualität baut sich ihren Leib, sie ergießt sich nicht in ein starres Formgefäß. Wer die 5. Symphonie erklingen hört, wird das Paradoxe erleben: Es beginnt, noch ehe sie anfängt. Der Anfang der »Handlung« ist erst der dritte Takt des Allegros, der denn auch mit dem typischen Brucknerschen Streichertremolo auf der Terz einsetzt. Nie hat ein Symphoniker aber eine Symphonie so begonnen. Die ältere Form der langsamen Einleitung hat hiermit nichts mehr zu tun, so häufig auch berühmte Dirigenten sie als harmloses Andante spielen lassen,

statt mit angehaltenem Atem, pausenzerklüftet, Adagio, aus dem Nichts die tonlose schwankende Figur der Bässe erstehen zu lassen. Bruckner hat als meditierender Musiker den Akt der geistigen Empfängnis selbst dargestellt. Das ist das Einzigartige dieser Symphonie der neuen Gottsuche, daß hier kein Damaskuserlebnis, keine höhere Stimme von außen ruft und beruft. Hier ist das neue Gotteserlebnis als höhere Daseinsstufe selbst zu erwerben, das eigene Ich-Wesen muß strebend sich entfalten, um tiefere Reichweite, höhere Organe und Kräfte zu erwerben. Ein solcher raumaufweitender Prüfungsgang ist diese 5. Symphonie, wo der Mensch sein eigenes Selbst zu den Göttern trägt. In dieser Symphonie, in der kein seliges Ruhen in harmonischen Urgründen lebt, ist alles wie dieser Anfang: rhythmisch-willensartig, thematisch-gedankengestaltend, pausenzerklüftet-zaudernd. Aus dem Willen zur Konzentration, zur Abschaltung alles Äußeren erheben sich unthematisch-tastend die ersten Harmonieklänge. Unthematisch, und doch spielen diese sonderbar angestrengt lauschenden Töne eine außerordentliche Rolle bis in die Schlußkadenz des Ganzen hinein. Das ungestaltete Pochen der Bässe ordnet sich schließlich mit den Harmonietönen zu einem rhythmischen Gleichgewicht. Die schwebende Gleichgewichtslage der schöpferischen Seele ist erreicht. Da fährt wie ein Blitz aus der Tiefe eine das Dunkel des Bewußtseins von unten bis oben hin aufreißende Macht hin-

ein. Der erste Gedankenblitz fuhr über die Schwelle des meditierenden Bewußtseins. Einen Augenblick klafft es wie ein Riß im Vorhang des geistigen Tempels im Menschen. Dann aber erfaßt dieses Bewußtsein das Bild, das sich bietet: wie aus blauem Himmel erdröhnt die gewaltige Choralkadenz in A-Dur. Die geistige Welt spricht! Noch einmal, nach langem Schweigen, dieser Aufriß des Bewußtseins, und noch einmal, noch eine Schattierung tiefer im Blauen, die Choralkadenz (E-Dur). Das Wort, das ein Licht auf diesem Wege sein wird und ein fernes Ziel verheißt.

Wer einmal im Halbschlaf das Eindringen eines wirklichen, vielleicht lange gesuchten »Einfalls« erlebt hat und dann mit jähem Schreck versuchte, ihn mit rascher Willensanstrengung im Gehirn festzuhalten, der wird beobachtet haben, wie dieser Einfall gerade verschwand, sobald das Leibesgehirn ihn mit jähem Griff erfassen wollte. Er empfindet dann, daß dieser Gedanke nicht von seinem Leibesgehirn erzeugt war, sondern nur wie ein Spiegelbild leise heranrührte und gerade ausgelöscht wurde, als das Leibesgehirn einsetzte und nach ihm griff. Wer statt des gierigen Griffes mit dem Gehirnbegriff aber leise warten kann, bis dieses feinere Geistesbild sich hineinprägen kann in das körperliche Gehirn, der wird dieses Spiegelbild mit hinüberbringen und in das volle Tagwachen hinaufheben können. Die verstandesmäßige Denkanspannung bewirkt eine innere Ver-

härtung, während hier alles darauf ankommt, aus einer inneren Lockerung allmählich willensartig mit den Leibesorganen das wie über dem Menschen Schwebende zu empfangen, nicht hastig zu begreifen. Ein solches Erlebnis ersteht nun tönend in den folgenden Takten der Einleitung zur 5. Symphonie. Unter der Choralkadenz liegt dröhnend eine Figur, die man als das tragische Urmotiv der ganzen neueren Musik bezeichnen kann, doch hier mit einer freudigen Aufwärtswendung. In seiner Abstieg- und Aufstiegbewegung ist es eine Urgebärde, eine tönende Urkurve des seelischen Erlebens, ein kosmisches Urmotiv. Es kündet in seinen vielen Formen tönend von einem inneren Bewußtseinsakt, der in die Tiefe steigend zu neuen Höhen strebt. Hier erst noch wie ein Spruch, der in der Traumschau empfangen wird: »Ringe, und sei getreu!« – Die Schau versank, aber nun wird leise das Wort gefaßt: »Ringe, und sei getreu!«, um dieses Leitmotiv hinüberzutragen ins volle Bewußtsein; und zweimal drohen abwärts gleitende Mollskalen wie mit kühler Hand das eben Aufkeimende auszulöschen. Da setzt aber statt der hereinflutenden Außenwelt eine dieses eine Wort fest in sich aufnehmende Willenskonzentration ein, eine rhythmische Spannung, wie ein langes tiefes Atemziehen, und: es ist getan. Feierlich wird in der Tonart des fernen Gral – A-Dur – der Spruch der geistigen Welt hinübergetragen über die Schwelle des wachen Bewußtseins. Der ganze Mensch erfüllt sich

wie in einer Morgenkontemplation mit diesen Choralakkorden. Dann fallen die hochgestimmten Seelentöne eine Quinte hinunter in die Tageswelt und ein neuer Lebenstag beginnt. »Ringe, und sei getreu!«. Diese Symphonie ist Bruckners strenges Schulungserlebnis zum Durchbruch in ein makrokosmisches Gotteserlebnis. Nach der Messe die zweite große Stufe zum Tedeum. Aus tiefster Einsamkeit heraus beginnt er mit dem Hereinstrahlen und Sichverbinden mit dem Kosmos. Auch ein »Prolog im Himmel«, doch ein solcher, bei dem sich die Menschenseele den Zugang zum Himmel für ihren schweren Weg offen hält. Was hier wie ein Einweihungsziel aufleuchtet, wird zum Schlusse als Besitz erworben. Das ist der mit höchster Meisterschaft und kompliziertester Kunst dargestellte Weg der 5. Symphonie zum Erlebnis höherer Welten. Wer die thematische und dynamische Entwickelung dieser Symphonie aufmerksam verfolgt, der wird den großen Schlußchoral nicht mehr als eine äußere Übersteigerung, sondern als das große Durchbruchserlebnis zum makrokosmischen Gotteserlebnis empfinden, das von den ersten Takten des ganzen Werkes an geistig, wie seit dem demütig scheuen zweiten Thema des ersten Satzes auch formal in der großartigsten Weise vorbereitet ist. Mühselig und beladen, durch Einsamkeiten, durch gefährliche Müdigkeiten, durch zerstörende Gewalten hindurch, beladen mit endlosen Metamorphosen des Lebens wie der Musik, und doch tief getröstet schreitet

er unablässig den Weg hinan. Selbst das Adagio schreitet durch manchmal fast auflösende rhythmische Verschlingungen wie in Willenszerspaltung, doch immer wieder mit schweren Atemzügen wie ein Kreuzträger, außer mehrmaligem kurzen Lichtaufglühen, ohne den überseligen Glanz, den man sonst bei Bruckner hier zu finden pflegt. Ernst und herb, ja gebeugt schließt das schwer schreitende, von lauter Vorhalten gepreßte Atmen mit der Seelensorge im Herzen. Verklingend aber singt es doch: »Harre getrost!« – Die stärksten Prüfungen, Stürme und Nöte bringt erst das Finale. Es ist wirklich ein gewaltiger künstlerischer Schulungsweg. Nirgendwo hat Bruckner so unerhört schwierige Aufgaben sich gestellt, so Turm auf Türme gebaut, bis er zum erstenmal an die Schwelle heranschreiten darf, um die Stimme höherer Welten, den makrokosmischen Choral zu empfangen. Demütig wird dieser Ton nun wie der Stab Gottes aufgenommen und durch eine Doppelfuge als Choralfantasie erst wie in einem Bußgang, dann wie in einem Siegesgang durch alle Kräfte des Lebens getragen, die nun, da sie überwunden sind, mitgenommen werden zur letzten Schwelle. Bis die Töne einer bisher verborgenen Welt ihm entgegendröhnen:

»Nun aber bricht aus jenen ew'gen Gründen
Ein Flammenübermaß – wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns – welch ein Feuer!«

Ein Gericht denen, die nicht reif wären, dem feurigen Antlitz Gottes zu nahen. Denn solche Erlebnisse sind nie vorher in Tönen ausgesprochen worden. Bruckner hat das Irdische hinter sich gelassen und in die Übernatur sich geschwungen. Er hat die Schwelle der geistigen Welt überschritten. Daß ein solches Wollen nicht als bloßes Wollen in Kraftwirkungen sich entlud, sondern als wirkliches Erlebnis in die Form einging, das bezeugen gerade diese Schlußtöne der 5. Symphonie. Sie haben die übersinnliche Echtheit in ihrer unmittelbaren künstlerischen Sinnlichkeit. Nur fehlen noch die Menschen, um solche Erlebnisse zu empfangen, an solchen Tönen sich aufzuschließen, nicht sich zu betäuben. Bruckner selbst hat dieses Riesenwerk nie gehört! Aber es hat ihn selbst getragen in jene Höhen, von denen er nun sprechen wird. Jetzt steht er jenseits der Schwelle. Jetzt sind die Zugänge zu seinem göttlichen Wesensteil immer offen. Jetzt kann er »die Poesie kommandieren«.

Vor keinem der großen Brucknerwerke stehen heute alle, auch die Brucknerexegeten, so ratlos wie vor seiner 6. Symphonie. Sie ist im Grunde die mißachtetste, weil nur in sogenannten »schönen« Stellen beachtete Symphonie, weil sie noch nicht Erlebnis geworden ist. Was ist hier nun eigentlich fremd? Einmal rührt das daher, daß man die innere Verbindung der großen symphonischen Stufen Bruckners nicht genügend erkannte, daher die Werke als bloße Ein-

zeltatsachen sprechen ließ; und dann, weil in der Tat in gewissem Sinne diese Symphonie alles auf den Kopf stellt, was man für gewöhnlich von dem inneren Gange einer symphonischen Entwickelung gewohnt war. Diese Symphonie kann nur verstanden werden von dem Standpunkt der Brucknerschen Seele am Schluß der 5. Symphonie. Bruckner steht zu Beginn der 6. noch in den Reichen des makrokosmischen Erlebens. Nach dem Durchbruch wie schon bei der 4. (zum Teil schon in der 2.) die Umschau von dem neuen Platz. Nicht mehr eine Schau in die Natur, sondern eine Umschau in der geistigen Welt selbst. Ungeheuer geweitet ist ja seit der 5. Symphonie der geistige Wahrnehmungsbereich seines Ich. Er sieht, er hört ganz Neues, weil er selber neu geworden ist. Jedes vollendete Werk als Entwicklungsstufe wird das neue Organ für den Weg zur nächsten. Fern, weltenfern ist der erste Satz dieser Symphonie, in jenem A-Dur, »in fernem Land, unnahbar euren Schritten«. Etwas Kühles wie fließendes Leben, flutendes Licht strömt durch die mannigfaltigen Räume dieser Schau. Wundersam ist der Anfang: kein Tremolo der Streicher wie sonst, sondern es ist, als hörte man hier von diesem neuen Standpunkt noch genauer, was hinter diesem leise flimmernden Tremolo der Terz steht. Der Urrhythmus dieser Symphonie, ein eigenartiges Pulsieren wie ein streng rhythmisches Zusammenziehen und Nachlassen eines geistigen Blutkreises, aus dem nun

in herrlichem Wurf mit dem Quintenanfang, mit dem auch der Choral der 5. Symphonie begann, das Hauptthema sich entfaltet. Man befindet sich in einem klingenden Willensreich. Eine königliche Hoheit breitet das große Thema um sich her. Wieder spricht der Makrokosmos, aber nicht mehr als Gesamterlebnis im Choral, sondern durch eine erhabene Wesenheit. Durch wogende Reiche flutenden Lebens wird die Menschenseele getragen, bis sich in der Mitte des Satzes im Menschengeist jene urbrucknerische Umkehrung des Hauptthemas erhebt. Es ist gleichsam das Spiegelbild des Makrokosmischen im Menschen. Die Überstrenge ist gemildert, dafür erklingt Ehrfurcht, heilige Ergriffenheit, höchste jauchzende Erhebung bis zum überseligen Ganz-sich-Hingeben. Es ist eine der größten, seligsten Ergriffenheiten in Bruckners Lebenswerk, und von hier begreift man die oft so einfachen, ja fast scholastischen Umformungen seiner Tonideen. – Nun ist die Seele reif, der Stimme des Makrokosmos in noch größerer Gestalt zu nahen. Sie ergreift den Menschen nun als wirkendes Willenswesen (Es-Dur), zieht dann in blauem A-Dur blendend vorüber und verklingt. Die Coda mit ihren unendlichen Wiederholungen des vereinfachten Hauptthemas durch den Quintenzirkel bis zum neuen Erreichen des vollen Glanzes ist wohl wegen ihrer technischen Einfachheit von denen bespöttelt worden, die eben an den Urformen nichts mehr erleben. Im Volksmärchen tritt uns öfters die große

makrokosmische Imagination entgegen von den zwölf Räumen im Himmel, die alle etwas von der Überherrlichkeit eines dem Menschenauge verschlossenen Dreizehnten widerspiegeln. Dieser Dreizehnte ist die kosmische Christuswesenheit, die sich in ihren zwölf Jüngern offenbart, von denen jeder nach seiner Art eine Seite zu überliefern hat. Bruckner läßt durch die zwölf Räume der Tonwelt, die wie die Tierkreisräume den ganzen Klanghimmel unserer heutigen Musik bilden, durch die zwölf Tonarten hindurch die Phasen des Hauptthemas erklingen, bis aus geheimnisvoll dämmerndem Des-Dur leise in plötzlicher Umschaltung nach dem »heiligen Schauen« (D-Dur) der Dreizehnte sich kündet. Über ein plötzliches, fast furchterregendes D-Moll erhebt sich das feierliche Atmen zum A-Dur: der Dreizehnte hat sich offenbart. In den Räumen der tönenden geistigen Welt ist er der kosmischen Christuswesenheit begegnet. Schon einmal war er, wie in blitzartiger Schau, ihm nahe (5. Symphonie, erster Satz, Anfang, »ursprüngliches Zeitmaß«). Hier ist er ihm begegnet und trägt sein Spiegelbild im Herzen. – Wie aber soll nun eine Symphonie weitergehen, deren erster Satz mit der höchsten Erhebung schließt? Hier nun liegt der wahre Grund für die Nichtachtung dieses herrlichen Werkes. Und man sucht den Grund dieses fremdartigen Gefühles, das mit Gewohnheitsmaßen dem Einmaligen nicht folgen kann, in technischer Unvollkommenheit. Wir sind so gewohnt, den Gang einer Sym-

phonie in einem Sicherheben bis zum letzten Takt oder mindestens bis zum Adagio zu sehen, daß wir gar nicht bemerken, daß hier Bruckner für einen neuartigen Vorgang eine ganz neue innere Form fand. Die nun folgenden Sätze sind nämlich weiter nichts als die seelischen Phasen, durch die man ein solches überweltliches Erlebnis hinunternimmt in die Welt des gewöhnlichen Tagesbewußtseins, um diesen Tag selbst mit Geisteskräften zu durchstrahlen, »des Lebens Fackel zu entzünden«. Es ist nun wunderbar, wie dieses Erlebnis Schritt für Schritt in die Wesenheit des Menschen hineingebaut wird, damit er seinen Abglanz als Lebensimpuls hinuntertragen kann. Die Kunstform der Symphonie wurde hier in neuer Weise Verleiblichung eines Urrhythmus des Lebens, wie ihn jemand erlebt, der noch spürt, wie der Mensch aus geistigen Höhen heruntersteigt durch seine Hüllen in den Leib. Hier wird der Schlaf zum Symboliker des Inkarnationsganges. Und jedes Erwachen eine Geburt. Der zweite Satz (Adagio) hat hier nun gerade das, was das Adagio der 5. Symphonie noch nicht haben konnte: die geistige Durchströmung. Es ist gleichsam die Durchformung einer aus der geistigen Welt zurückkommenden Menschenwesenheit etwa während des Schlafes. Der Schlaf ist hier der Übergang, durch den die sonst dem Leibesbewußtsein unzugänglichen Erlebnisse des ersten Satzes vermittelt werden können. Daher dieses wunderbar Sprossende Quellende, warme gesegnete Weben und Wo-

gen der Töne. Zweimal klingt es wie Totenklage über einen der Verwesung übergebenen Keim, der sterben muß, um zu neuer Leiblichkeit, neuer Blüte zu erwachen. Und er erwacht wie ein neuer Kraftleib im Finale.

Auf dem Höhepunkt des Adagios ist auch thematisch die Verbindung mit dem ersten Satz in der Wiederaufnahme des großen Horngesanges der Mittelstimmen gegeben. Von dieser Höhe schaut man hinunter auf seine schlafdurchtränkte Hülle. Die Bässe lenken aus der verklingenden Klage, mit der die lebenformenden Kräfte der geistigen Reiche wie in einem letzten verweilenden Blick noch gefaßt werden, im Halbtonschritt von Cis nach C wie in einer Verwandlung zur schlummernden Hülle. Sie ist es, welche ihr in freien Reichen schwebendes Geistwesen zu sich anzieht. Die ewigen Gründe schließen sich und Erdensein zieht zu neuem Erwachen. Unendlich einfach sind Bruckners Formsymbole hier. Und alles, was Worte hier grob betasten, ist nur stammelnde Übersetzung des ganz unmittelbaren Erlebens, wenn man sich in Bruckners Formensprache eingelebt hat. Liebend quillt ein Strom von Blütenkräften auf; As-Dur stellt feierlich sich her, ein weihnachtlicher Klang geheiligten Blutes, der königlich in Des-Dur verklingt. Durch drei Oktaven, wie durch unendliche Sphärenräume aber steigt segnend eine As-Dur-Skala herab; eine klingende Himmelsleiter, auf der wir selbst, miterlebend, das geistige Heruntersteigen zum Erderwa-

chen, zur Geburt durchlaufen. Wer Bruckners Kirchenmusik kennt, weiß, daß es nur einen Sinn hier gibt, der das Rechte trifft: »Descendit de coelis«. — Er stieg herab aus den geistigen Welten; hier nun aber als Bild des Menschenlebens überhaupt gefaßt. Ein Inkarnationserlebnis der liebend in ihre Hülle zurückkehrenden Seele. Und nun ist diese Hülle verwandelt. Die ganze, noch schlummernde Wesenheit des Menschen ist geschwellter, gesegneter Keim. Es gibt wenig Klänge von einer so wunderbar zart keimenden Knospenfülle wie der Ausklang dieses geistgesegneten Schlafadagios, die zarteste künstlerische Verklärung einer geistigen Empfängnis, die zur Geburt im Seelenschoß nun wächst.

Das Scherzo stellt als nächste Phase vor dem Erwachen jenen Übergang vom Schlaf zum Wachen dar, den man so drollig selbst erleben kann, wenn das an den Leib heranschlagende Ich-Bewußtsein wieder Besitz von seinem Gehäuse nehmen will. Das Märchen kennt das Bild der Wichtelmännchen, die nachts in Ordnung bringen, was vom vergangenen Tage ungeordnet übrig blieb. Goethe zu Beginn des zweiten Faust kennt jene elementarischen Wesenheiten, die am Leibe des Menschen arbeiten, während sein Ich im Schlafe heraus ist. Sobald das Ich hereintritt, oder sobald, wie das Märchen das Bild sieht, die Bewohner des Hauses erwachen, fliehen die putzigen Hausgeisterchen in schneller koboldartiger Flucht. Bruckner hat wohl dieses Arbeiten der »Hausgeister« am Gehäuse des

Menschen belauscht; es spielt ja als ein Urscherzomotiv in der Musik eine vielfältige Rolle. Das rhythmisch außerordentlich differenziert zu spielende Trio ist mit entzückender Gedrängtheit ein geradezu zauberisches Erfassen, wie um den im Schoß der geistigen Welt Ruhenden und ruhig wie in Choralsequenzen in Gottes Hut atmenden Menschen das kleine fleißige Gelichter der Wichte seine liebenswürdigen Sprünge macht. Dem Aufmerksamen wird nicht entgehen, daß der kraftvolle Schluß des Scherzos thematisch Kräfte jenes Dreizehnten aus dem Schluß des ersten Satzes an die Menschenseele heranklingen läßt, unmittelbar ehe sich des Tages Pforten wieder öffnen. So ist dieses Scherzo das eigentliche Traumerlebnis, das zwischen leiblichem Bewußtsein und rein geistigem Erleben vermittelt.

»Leise bist du nur umfangen,
Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht, dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift.«

Was mußte denn nun, nach all dem Vorangegangenen, naturgemäß das Finale bringen? Und bringt es natürlich auch, dieses arg mißhandelte, viel verketzerte Finale der 6. Symphonie, das seinen Finalecharakter sogleich dadurch erweist, daß es ohne die vorangegangenen Tonerlebnisse als bloße Musik un-

verständlich wäre. Wir treten erwachend, voller innerer Erlebnisse, doch äußerlich wie primitiv umhertastend in die Alltagswelt, in die nun Schritt für Schritt die entsprechend metamorphosierten Erlebnisse der großen Schau und der weiteren Sätze eingebaut werden. Man kann auch sagen: Hier erwacht der Mensch wie fremd ins Erdenleben, in dem nun leise und immer mächtiger verwandelt erwacht, was aus der geistigen Welt in ihn hineingebaut wurde; und was er nun selbst mit seiner bewußten Tätigkeit als Kräfte vorgeburtlichen Daseins zu ergreifen und in sein Tageserleben hineinzubauen hat, damit am Ende der Geist des Dreizehnten darin walte, der über den Tod hinaus trägt. Damit ist geistig das Finale als notwendige Krönung des ganzen Werkes in seinem Erlebnishintergrund umschrieben. Ein anderes ist die künstlerische Form, die ihn wieder dem Hörenden vermittelt. Es ist offenbar, daß man hier eben durchaus ethisch hören muß, das heißt, den inneren Impuls dieser Form verstehen muß, die einer Künstlerseele entsprang, welche mit umgewandelten moralischen Kräften hörte, daher auch der Musik wieder ein verpflichtendes Element, einen »moralischen Willen« den guten Menschen einverleibte. Man hat einfach hier nicht mehr bequeme ästhetische Forderungen zu stellen. Ethische Kraft liegt über der inneren Gebärde dieser Symphonie, die nun Schritt für Schritt ihr höheres Erleben wachruft im Tagesleben. Man steht verehrend vor dem spirituellen Tiefblick

dieser unberührten Persönlichkeit Bruckners, wenn er dies Finale anheben läßt mit einem erstaunten Blick in die neue Tageswelt, der sich nicht gleich zurechtfindet. Wie allmählich die neuen Schaffensklänge herandringen, die als Gegenbild des »Descendit« ein neues »Resurrexit« im Leibe verheißen. Er zitiert geradezu die Resurrexit-Stelle der F-Moll-Messe wie einen fernaufleuchtenden Gipfel. Allmählich bekommt die Seele Flugkraft, verwandelte Lichtesfluten aus den durchlaufenen Höhen des ersten Satzes scheinen tragen zu wollen zu einer Erdenoffenbarung jener »seligen Sehnsucht« nach der Verkörperung, nach Erderwachen, das im Adagio in seinen Hintergründen erlebt wurde. Hier aber gibt es noch einen jähen Aufschrei: Das Zurückschrecken vor der Verkörperung, vor dem Hineingeborenwerden in den Leib, das auch Beethoven im Beginn des Finales seiner 9. Symphonie empfand. Demgegenüber ersteht wie »aus der Verwesung Schoß«, aus den Trauerrhythmen des Adagios, die dort sich aus den sehnsuchtsvollen Seufzern der ersten Takte bildeten, ein großartiger Willensbau wie ein neuer Kräfteleib eines geistig durchformten neuen, unverweslichen Menschen. Alle neuerworbenen Kräfte dieser symphonischen Biographie strömen zusammen. Der Urrhythmus stellt sich wie der erreichte Urgrund dieses Daseins ein. Und nun bricht auch das Urthema der überweltlichen Schau im tagwachen, handelnden Menschen durch. Damit ist eigentlich so etwas wie der musikalische Abdruck

eines Durchbruches der moralischen Intuition, des Gotteserlebnisses im tätigen Menschen erlebt; und darum empfindet man, wie gerade diese Symphonie aus dem Pathos heraus ganz ins Ethos hineinwächst.

Dem »Harre getrost« der 5. Symphonie folgt hier die »Krone des Lebens«. Nicht als stilistische Abrundung, als äußerer Schlußeffekt erklingt am Ende dreimal feierlich jenes Thema des makrokosmischen »Dreizehnten«. Das ist nicht äußere Schlußfanfare, sondern Ziel des Ganzen. Sobald der Christusgeist eingegangen ist in das tätige Schaffen des Menschen, ist dieses Leben am Ziel. Dieses Lebens Fackel ist entzündet.

Wer die innere Seelenbiographie zeichnen will, muß schon zu Bildern greifen, die aber eben durchaus nicht über die ganz andere innere Notwendigkeit der künstlerischen Form hinwegtäuschen wollen. Man kann vielleicht bei diesem so neuartigen Finale sagen, daß es hier Stellen gibt, wo die Konzeption noch nicht völlig zum ganz ausgereiften Leibe geworden ist. Ich habe gerade unmittelbar am Schluß dieses Finales ein Gefühl, als hätte Bruckner hier eigentlich noch »zu kurz« komponiert.

Es scheint dem Verfasser, daß man gerade diese 6. Symphonie recht verstehen muß, um die Seelenbiographie Bruckners zu erleben. Bruckners inneres Erleben hat seit dem Durchbruch der 5. Symphonie einen neuen Einschlag erhalten, der nun sofort in der bildhaft angedeuteten Art künstlerisch zum Aus-

druck kommt. Es ist nicht unwichtig, zu beachten, daß nach der kompliziertesten aller seiner Symphonien, der 5., die bis zum letzten Takte immer steigernd sich verdichtete, nun in den folgenden Werken der Höhepunkt der künstlerischen Verdichtung eigentlich im Adagio liegt, während die Finales formal wieder einfacher werden, aber dafür eine lapidare Ausprägung größter Motive zeigen. Es ist der innere Weg aller organischen Bildungen, die nach einem Höhepunkt der Kompliziertheit wieder einfacher, doch noch reifer werden.

Es ist aber noch mehr. In der künstlerischen Umstellung der Symphoniedynamik offenbart sich durch Bruckners reines Künstlerwesen eine kosmische Tatsache der neuesten Menschheitsentwickelung, die Bruckner als ein unbewußt sich bewegendes Organ seines Jahrhunderts ausgesprochen hat. Alle seine vorangehenden Werke haben die aufsteigende Bewegung bis zu Durchbruch und Lösung. Nach dem Gipfel der 5. Symphonie aber setzt die Rückwendung ein; aber nicht ein Abfall, sondern ein neues Herabsteigen aus geistigen Welten auf die Erde: Descendit de coelis. Begonnen am 24. November 1879, legt sie an einer wirklichen Zeitenscheide eigentlich einen neuen Akt des mythischen Dramas des Göttlichen dar, auf das schon bei der Messe hingewiesen werden konnte. Der kosmische Descendit-Ascendit-Rhythmus ist nach einer Phase, wo das Göttliche in einem materialistischen Zeitalter sich ganz zurückgezogen

zu haben schien, aufgestiegen ist in fernes »Land unnahbar euren Schritten«, wieder auf dem Wege zum Abstieg zu neuer geistiger Inkarnation in jedem Menschen. Bruckner verkündet als Künstler, ohne es zu wissen, eine neue kosmische Phase, die zu einem neuen Herunterströmen des Geistes leitet.

Mit der 6. Symphonie beginnt so die Reihe der kosmischen Werke, deren erste reifste Frucht, gewissermaßen die erste volle Durchdringung eines völlig reifen Sinnlichen und eines strömend Seelischen, die 7. Symphonie ist. Eine Pfingstausgießung heiligen Geistes auf die ruhende, nun herrlich erblühende Erde. Diese größte E-Dur-Dichtung der Musikliteratur ist ganz blau in Gold gemalt. Etwas vom Pandorazauber überschwänglichster, edelster Schönheit unter »blauem ausgespannten Himmelszelt«. Und wie ein Aufnehmen des großen Pandoramotivs ist auch die Thematik. Ein sinnendes, traumempfangenes, über weite Räume dahinschwebendes Thema spannt den herrlichen Bogen des ersten Satzes: Epimetheus der Sinnende. Das gleiche Thema, rhythmisch von federnden Willenskräften immer neu gespannt, bestimmt das Finale; Prometheus: »Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat«. Aber nicht jene »unbedingte Tätigkeit«, die zuletzt bankrott macht, sondern jene geistdurchleuchtete, federnde Willenskraft, die sich eint mit den Ruhekräften des Glaubens: »Bete und arbeite«. Und so einen am letzten Schlusse sich auch prometheisches und epimetheisches Wesen des Men-

schen durch das »Ruhen in Gott dem Herrn« zu inniger thematischer Verbrüderung. In keiner Symphonie Bruckners kann man das oben charakterisierte pendelnde, schwingende Gleichgewicht beobachten wie hier. Das eben ist der neue Stufenschritt. Nach der Durchformung der Seele mit den ewigen Kräften bis in den Alltag hinein nun der völlig im Gleichgewicht schwingende Mensch am Sonnentage. Etwas Federndes, Spielendes strömt durch das Werk, in dem auch die schwierigsten Formen mit der gleichen gelassenen Hand gebildet und erfüllt werden. Denn diese innere Gelassenheit weiß sich ruhend im tiefsten Schoß des Göttlichen. So ruht im Untergrunde dieser schwingenden Schönheit tiefste Weihe. Daher ist der Ruhepunkt des ersten Satzes ein inbrünstiges Gottversenken, das sich abschließt von der tanzenden Welt. Was thematisch bei seinem ersten Auftreten (2. Thema) wie ein leichtes Staunen, ein Stillewerden vor dem Wunder solcher Schönheit auftauchte, wendet sich auch hier wieder in sein Spiegelbild im innersten Zentrum der Persönlichkeit: feierlichste Ehrfurcht, den Gotteskräften sich darbietender inbrünstiger Dank. Dieser Untergrund bleibt bis in die erhabenste aller Codas. Was als Morgentraumvision zuerst erschien und winkend die sich ihr sehnsuchtsvoll entgegenhebende Seele nach sich zog, erscheint hier umgestellt. Die Seele drängt in feierlichem Ringen wie unter Ängsten, ob sie den heiligen Urklang auch finden werde,

bis es stille wird in Ehrfurcht. Da öffnet sich das »blaue ausgespannte Himmelszelt«, er steht an den »Quellen alles Lebens«.

»Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldenen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!«

Der feierliche Untergrund des ganzen Werkes bleibt: Adagio, Cis-Moll, das große Nachtgebet. Wer hier Gram und Schmerzen hören will, hört nicht Bruckner, sondern er hört seinen Abstand von diesem inbrünstigen Beten, das um Gnade, das heißt um Begnadung vor Gott fleht, getragen von dem durchchristeten neuen Ich-Bewußtsein der Unzerstörbarkeit seines Wesens. »Non confundar in aeternum!« Denn hier findet der große Tedeums-Choral zuerst seine Ausprägung, nachdem er im Finale der 6. Symphonie vorübergehend schon anzuklingen schien. Hier wird der innere Lichtmensch geboren. Durch alle Phasen hebt sich der Beter; vom kindlich hingebenden Glauben zum bewußten Sichdarbieten, vom seligen Aufschwung zur Demutsgebärde, vom zusammengefaßten Willen, zu Gott zu gelangen, bis zum ekstatischen Ringen mit dem Engel: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.« Der Gott muß sprechen; lauschend wartet er auf das Wunder, das ja kommen muß, denn der Gott hat ja gesprochen:

»Rufe mich an in der Not« – und das Wunder kommt. Schwebend ersteht es wie eine Stimme: »Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.« So ist »selige Sehnsucht« seit Beethovens Adagio der 9. Symphonie (2. Thema) nicht gesungen worden. Unsäglich ist die schwebend-quellende zarte Fülle des wunderbar schmiegsamen Melodienbornes aller Stimmen dieser Gruppe. – Versonnen klingt es in ihm nach, versunken betet er sein Gebet, schwebend zwischen Wonnen und Kleinmut. Zwei Seelen sind noch in dem Beter; und nun erleben wir, wie aus schwebenden Harmonien, in denen Ungeschiedenes, das nach Klarheit ringt, sich trennen will, das Ewige des Menschenwesens geboren wird. Ein geistiger Geburtsakt, wenn in beispielloser harmonischer Kunst aus kreißenden Harmonien unentschiedener Gefühlswelten das zaglose Bewußtsein ersteht: Non confundar in aeternum. Höher, immer höher hebt sich das geistige Wesen des Menschen, als ob es schon nach dem Ziele greifen möchte. Da, wie mit der Feuerkohle des Propheten, werden ihm seine Lippen berührt, und eine Stimme gebietet: »Schweig, erst höre noch!« Und nun noch einmal, in unsäglicher Verschlingung aller Stimmen, die eine Stimme, die ihm die Gotteskindschaft schenkt. Jetzt keine unsichere Versonnenheit mehr, sondern ein zum Überlaufen geschwelltes Bewußtsein von Dank und Begnadigung. Nun öffnet sich der Himmel vor seiner starken Meditation. Immer neue Steigerungen, immer

neue Räume tun sich auf. Und wie später im Tedeum, auch hier der in einem sinnlichen, wie in sehr tiefem Sinne symbolische Schritt aus dem flimmernden Reiche des H-Dur zum sicheren, leuchtend goldenen Lichtgrunde des Daseins: C-Dur. Er durchbricht selbst das überselige Träumen (H-Dur) und stößt hindurch zum ewigen, tönenden Licht. – Niemand kann sich bei der ungeheuren Rückung von H-Dur über Ces und As nach C-Dur und dem Beckenschlag dem Eindruck entziehen: hier bricht ein kosmischer Lichtstrahl »überfließend ewig helle« in die zubereitete Menschenseele hinein. Blendend steht eine Zeitlang der Himmel offen – und Bruckner hat solche ekstatischen Stellen tatsächlich auch als Vision erlebt, wie etwa Dürer sie in einem großen Altarbild gemalt hat – dann verklingt es in weichem, purpurnem Des-Dur: »Non confundar in aeternum«. Schwer atmend in unsäglicher Ergriffenheit steht noch die Seele nach solchem Erleben. Da gedachte der Schöpfer dieser Töne wohl des großen Mannes, der eben gestorben, in dem ihm der »Gott im Menschen« vor allen anderen Menschen, die er kannte, offenbart erschienen war, an dessen Lebensabend es in ihm wie eine Schicksalsfrage lebte: Wie wird es möglich sein, diese Geisteskraft zu bewahren, nicht zuschanden werden zu lassen? Die Todesnachricht Wagners traf ihn bei diesen Takten; seines Meisters, der nun selbst vor dem ewigen Lichte stand. »Da hab' ich geweint, oh, wie geweint!« – Bis

die Erschütterung in wundersamem Cis-Dur sich löst. Und wie ein kühles, heiliges Sternenlicht fällt es vom Erdenhimmel wie in Lichttropfen auf den Entschlummerten, den das große Einweihungserlebnis des tönenden Lichts durchwettert hatte. Nicht aus dem Tode Wagners ist dieser Satz geboren, sondern aus dem erschütterten Erlebnis des Unsterblichen in einem sterblichen, dem Tode verfallenen Leibe.

Hier hatte nun das Scherzo eine ganz andere Bedeutung wie in der 6. Symphonie. Zwar ist es auch hier der erwachende Tag, aber ein Tag der Erdenkräfte, die nun, wie den nach gleichem Erlebnis erwachenden Faust, zuerst den grell zu blenden drohen, der Geistesleben tönen hörte. Mit überraschender Genauigkeit spricht Goethe – mutatis mutandis – auch dieses menschliche Tageserlebnis Bruckners in der Sprache seiner Pandora aus:

»Doch der Morgenlüfte Wehen
Mit dem Krähn des Hahns vernehm' ich,
Eilen muß die Morgenliche,
Eilen zu Erwachenden.
Doch so kann ich euch nicht lassen.
Wer will noch was Liebes hören?
Wer von euch bedarf ein Ja?
Welch ein Tosen, welch ein Wühlen!
Ist's der Morgenwelle Brausen?
Schnaubst du hinter goldnen Toren,
Roßgespann des Helios?

Nein, mir wogt die Menge murmelnd,
Wildbewegte Wünsche stürzen
Aus den überdrängten Herzen,
Wälzen sich zu mir empor.
Ach! Was wollt ihr von der Zarten?
Ihr Unruh'gen, Übermüt'gen!
Reichtum wollt ihr, Macht und Ehre?
Glanz und Herrlichkeit? Das Mädchen
Kann euch solches nicht verleihen;
Ihre Gaben, ihre Töne,
Alle sind sie mädchenhaft.
Wollt ihr Macht? Der Mächt'ge hat sie.
Wollt ihr Reichtum? Zugegriffen!
Glanz? Behängt euch! Einfluß? Schleicht nur!
Hoffe niemand solche Güter,
Wer sie will, ergreife sie!
Stille wird's! Doch hör' ich deutlich,
Leis ist mein Gehör, ein seufzend
Lispeln! Still! Ein lispelnd Seufzen.
Oh! Das ist der Liebe Ton!
Wende dich zu mir, Geliebter!
Schau in mir der Süßen, Treuen
Wonnevolles Ebenbild.
Frage mich, wie du sie fragtest,
Wenn sie vor dir steht und lächelt,
Und die sonst geschloßne Lippe
Dir bekennen mag und darf.«
»Wird sie lieben?« Ja! »Und mich?« Ja!
»Mein sein?« Ja! »Und bleiben?« Ja doch!

»Werden wir uns wiederfinden?«
Ja gewiß! »Treu wieder finden?
Nimmer scheiden?« Ja doch, ja! –

Eine schmetternde Trompetenstimme, »wie Krähn des Hahns«, beherrscht das Ganze. Aber kein musikalischer Naturalismus oder Klangmalerei, sondern echtes symphonisches Spiel. Wer will, mag auch an jenen Hahn denken, den Bruckners Kirche als Symbol des »Wachet und betet« auf ihren Gotteshäusern trägt. Wir denken auch an das andere Goethewort vom erwachenden Tage nach gotterfüllter Nacht:

Nachts, wenn gute Geister schweifen,
Schlaf dir von der Stirne streifen,
Mondenlicht und Sternenflimmern
Dich mit ew'gem All umschimmern,
Scheinst du dir entkörpert schon,
Wagest dich an Gottes Thron.
Aber wenn der Tag die Welt
Wieder auf die Füße stellt,
Schwerlich möcht' er dir's erfüllen,
Mit der Frühe bestem Willen;
Zu Mittag schon wandelt sich
Morgentraum gar wunderlich.

Der verwandelte Morgentraum! Das ist nun jenes federnde Finale, das schon in seinem Thema springende Energie wie bewußt gezügelte, feierliche Choralkadenz vereint und in der mit scheinbar federleichter Hand geregelten Balancierung beider Kräfte

die graziösesten, sprühendsten Kombinationen gehaltener und beherrschter Kraft bis zum riesigen Wurf titanischer Blöcke vor uns ausbreitet. Und alles wie jener »uralte heilige Vater« Goethes, der »mit gelassener Hand« segnende Blitze über die Erde sät. Mit gelassener Hand, nicht mit der gespannten Hand Beethovens, das ist Bruckners unbegrenzte Kraftgebärde, die Prometheisches und Epimetheisches zu versöhnen vermag und den Morgentraum zur Mittagshöhe des Lebens verwirklicht. Wenn es nicht so innerlich feierlich wäre, so möchte man dieses Finale als das geistreichste Spiel höchsten Brucknerschen Könnens bezeichnen. Wahrlich, dieser Mann war überreich an heiligem Geist! Es ist diese Symphonie sein Zeugnis von der Schöpferkraft des zu vollem inneren Gleichgewicht von Gottschauen und Geistverwirklichen gekommenen Menschen, mehr noch, von der Geburt des inneren Lichtmenschen im Menschen, der das Non-confundar-Erlebnis Bruckners wird. Und diese Symphonie ist eine Tat dieses Lichts.

Mit der 8. Symphonie setzt bei Bruckner eine neue Stufe tragisch gespannter Kraft ein, die ihn – wenn man nur von außen her hört – wieder in eine gewisse Beethovennähe bringt. Die 6. Symphonie begann noch fast unpersönlich in Reichen, dem Erdenpersönlichen ganz entrückt, daß gerade feinere Geister, die von der geheimnisvollen Feierlichkeit dieses Satzes immerhin ergriffen wurden, es empfinden

mochten, als ginge sie diese Schau noch nicht an. Dann begann aber auch für Bruckner die große Wendung zurück zu den Menschen; aber mit dem Kosmos im tiefsten Ich verbunden. Und so wird dieses Menschen-Ich nun der Schauplatz des höchsten kosmischen Geschehens. Das ist die wunderbare Mythenkraft Bruckners am Ende seines Lebenswerkes. Denn wahre Mythen sind aus dem schauenden Bewußtsein heraus gestaltet, daß der Mensch in Wahrheit Ziel und Schauplatz des Wirkens göttlich-geistiger Wesenheiten ist. Und für die heutige Stufe unseres Bewußtseins schafft der Künstler einen Mythos, wo er mit seinem ganzen Wesen nicht nur Schauplatz, sondern Vollzieher kosmischer Erlebnisse in sich selbst ist. Wo der geisterhöhte Mensch sich verwirklicht, ersteht unter uns ein neuer Mythos vom Menschen.

Die Beethovennähe Bruckners in der 8. Symphonie aber hat nun eine ganz andere innere Richtung. Beethoven suchte aus höchstgespanntem Ich wieder die kosmischen Weiten zu erreichen. Bruckner – hineingetaucht in kosmische Kräfte und Kämpfe – sucht aus höchster Ausgegossenheit wieder das ideale Zentrum des Weltgeschehens: den Menschen, welcher sich als Schlußstein des gesamten kosmischen Gewölbes selber bewußt der Menschheitsbestimmung dienend eingliedert. In eine so geöffnete Seele ragen die großen kosmischen Geschehnisse, welche machen, daß auf Erden etwas »geschicht«, hinein in

den übersinnlichen Teil des Menschenwesens und können dort erfahren, erfaßt werden, vom Denker wie vom Künstler. Auf solchen Realitäten beruhen die Überzeugungskräfte eines wahren Kunstwerks, nicht auf der Gewaltgebärde. Die große Zeitenwende, deren Realität in den Seelen heute schon jeder spürt, dessen Seelisches nicht von der materialistischen Zeitzivilisation ganz verschlungen wurde, ist im Grunde doch nur als eine kosmische Tatsache zu verstehen. Nach den Jahrhunderten der Verräumlichung des Menschen, da er, ganz der Außenwelt hingegeben, sein geistiges Urwesen zu verlieren drohte, da der innerlich schöpferische Mensch in ihm bei der passiven Lähmung, die sich gerade aus diesem aufs Räumliche gerichteten Zuschauerbewußtsein ergibt, wie verschlungen scheint vom »Drachen des Materialismus«, ist wirklich ein neuer »Geist der Zeiten« am Werk, dessen Wesensart aus reinen Seelen schon ablesbar ist. Und die Impulse stoßen kämpfend aufeinander. Der Geist der letzten Jahrhunderte, der zur Bezwingung der toten Materie führte, da er den Menschen zur Hingabe an die stofflichen Vorgänge leitete, ist längst überständig und will nicht weichen dem neuen Impuls des kosmisch gebundenen, aus aktiver Freiheit schaffenden Menschen, will den Menschen in seiner räumlichen Erdgebundenheit dogmatisch halten und verhärten.

Es darf vielleicht an dieser Stelle darauf hingedeutet werden, daß aus seinen Forschungsmethoden

heraus Rudolf Steiner mehrfach auf ein Erlebnis übersinnlicher Erkenntnis hingewiesen hat, das auf ein gewaltiges kosmisches Geschehen in den geistigen Welten im Oktober des Jahres 1879 weist. Ältere Zeiten eines geistigen Schauens haben hierfür eine kosmische Imagination ausgebildet, die sich in neuer Phase jetzt verwirklicht. Ein »Kampf der Geister« einer ablaufenden materialistischen Zeitperiode mit denen, die unter Führung jener Wesenheit, die in alten Traditionen der Michael genannt wird, die Menschheit einer neuen Zukunft gottverbundener Weisheit entgegenzuleiten haben. Es gibt oder gab durchaus auch andere geistig fein organisierte Menschen, die damals etwas Außerordentliches in ihr Wesen aus der geistigen Welt hineinragen spürten. Richard Wagner, der damals über der Partitur des Parsifal saß, schrieb in diesen Tagen seinen offenen Brief an Ernst von Weber gegen die Vivisektion, der nichts weniger enthält als einen Impuls zu einer neuen Wissenschaft, die geschaffen werden müßte zur Überwindung des überständigen Materialismus, einer staatsfreien Wissenschaft des ganzen Menschen, die das Prinzip der Vivisektion im wörtlichen wie im geistigen Sinne überwinden müßte aus einer durch die Liebe geleiteten Erkenntnis. Wer die Gesamterscheinung Wagners kennt, wird diesem Schreiben eine große symptomatische Zukunftsahnung, eine Forderung an die von seinem Kunstwerk berührten wissenschaftlichen Freunde zubilligen. Der Impuls wurde

nicht aufgenommen wie alles, was Wagner als ein Unvollendeter der folgenden Generation zur Vollendung überließ. – Anton Bruckner, unberührt von äußeren Zeitproblemen, hat als unbewußtes Organ des kommenden Jahrhunderts, seines Jahrhunderts, in seinem Seelengehör etwas von diesem großen kosmischen Geschehen selbst aufgenommen. Es lebt als übersinnliche Wirklichkeit geheimnisvoll-offenbar in den tönenden Taten seiner 8. Symphonie, die er sich wohl als eine große apokalyptische Schau auslegen mochte. Denn wer überhaupt den großen inneren Kampf der Geister unserer Tage miterlebt, der muß aus der Natur der Sache heraus zu einem apokalyptischen Bilde kommen: Der Michaelskampf gegen den Drachen materialistischer Kultur, der das seelische Leben des Menschen verschlingt. Jeder erlebt ihn heut ganz real in seiner Seele. Das Bild des Drachenkampfes übergreift die ganze Weltlage. Bruckner hat auch hier hinterher vertrauten Freunden geheimnisvolle Andeutungen gemacht. So nannte er wohl das Scherzotrio den deutschen Michel, der ins Land hinausträumt, und sprach unter dem Siegel der Verschwiegenheit beim Finale von der Dreikaiserzusammenkunft, von einreitenden Kosaken, Russen und Österreichern, Kampfbildern usw. Wir denken an das bei der 4. Symphonie Gesagte über Bruckners Vorstellungsbilder nach getaner künstlerischer Arbeit und an die Notwendigkeit, sie zu großen Imaginationsbildern, seinen Tönen entsprechend, zu er-

heben. Da wird diese Symphonie zur Offenbarung St. Michaels, wie sie träumend sein Schutzbefohlener, der deutsche Michel, erlebt, ein apokalyptisches Tonbild von St. Michaels Geisterschlacht und Sieg. Die St. Michaels-Symphonie: Bruckner weilt mit seinem eigenen Willenswesen in der geistigen Welt und wird Zeuge ihrer Taten um den Menschen.

Das Werk steht in Beethovens tragischer Tonart C-Moll, beginnt aber mit einem unbestimmten Tremolo auf F in einem latenten B-Moll, dem auch der Anfang des jäh aus der Tiefe aufzuckenden ersten Themas entspricht. Dieser Beginn will unter Bruckners Anfängen sogleich verstanden sein. Er ist mit seiner äußeren Beethovennähe durchaus kein Rückfall in den klassischen Symphoniebeginn, wie auch Halm noch glauben konnte, sondern es handelt sich um eine von innen her vollkommen folgerichtig motivierte Einmaligkeit. Auch die scheinbare Beethovennähe hat ihre Wurzel nicht in der Abhängigkeit, sondern in der Sache selbst. Der aus der Konzentration erwachsene Kampf gegen die zerstörenden Kräfte der Welt hat einfach in Beethoven einen urphänomenalen vollständigen Ausdruck gefunden. Wer dies Reich betritt, muß auch irgendwie den Beethovenschen Schritt schreiten. Und Bruckner zeigt den Beethovenschen Griff innerhalb eines makrokosmischen Zusammenhanges, wo er hingehört als eine Urgebärde der Welt. In einem tieferen, gleichnishaften Sinne darf man sagen: Hier wird die

Urgebärde Beethovens von der Seelenhaltung Bruckners verwandelt.

Man wird nicht ruhevoll hineingezogen in den Geist einer Tonart, sondern dieser Satz, der ganz der feindlichen Kraft gehört, beginnt mit einer inneren Ablenkung durch versteckte Vernichtungskräfte (B-Moll hat Vernichtungsstimmung). Ebenso ist das Thema, ein ungestümer, aufzuckender zerstörender Griff, seinem Wesen nach hier noch nicht aus der Tonart mit ihren Dreiklangstönen herausmeditiert: das wäre ja wieder eine innere Ruhelage, die erst der Schluß bringen wird, sondern es protestiert mit feindlicher Gebärde, aus der Tiefe nach oben springend. Das ist etwas Neues bei Bruckner und macht die Beethovennähe dieses tragischen Satzes. Es ist der Wille des Widersachers, der nach der Führung der Menschheit greift, der nun dröhnend wie mit gewaltigen Flügelschlägen sein Antlitz enthüllt und alles scheu in Angst verstummen läßt. Dem aber antwortet ein unsäglich vertrauensvoller ernster Gesang, geradlinig, unbeirrbar in seiner strengen urbrucknerischen Rhythmik, die sich bald zu einer herrlichen Gegenentfaltung zuversichtlicher ruhiger Kraft erhebt. Fast klingt es wie: »Und wenn die Welt voll Teufel wär ...«

Dieser erste Satz der 8. Symphonie ist vielleicht das stärkste Beispiel bei Bruckner für seine Meisterkraft der gedrungenen Disposition gewaltigster Elemente. Wie er hier die »zwei Prinzipe«, die zwei Toncharaktere voller innerer Aktivität, deren jedes eine voll

ausgereifte innere Welt vertritt, sich aneinander entwickeln, steigern, wachsen, in immer neuen Metamorphosen des »Drachen«, auseinandersetzen läßt, und schließlich in einem gewaltsamen, kühnen, ja furchtbaren Kontrapunkt diese beiden Welten zusammenzwingen will; wie er aber gerade hier die vorläufig noch unvereinbar auseinanderstrebende Kraft beider Komplexe deutlich macht, als er sie in drei gleichzeitige Rhythmen erschöpft auseinanderfallen läßt; wie er nach einem sturmmarschähnlichen, neuen Anheben endlich das erste Prinzip donnernd das Feld behalten läßt, nun aber nicht mehr in gestalteter Melodie, sondern, seit dem ersten großen Zusammenprall nur noch als vorwärts drängender Vernichtungswille, das brutale eiserne Knochengerüst dieser Melodie, den rhythmischen Puls dieses dämonischen Toncharakters – der hier übrigens das gleiche rhythmische Profil wie das Hauptthema in Beethovens 9. Symphonie hat – in starrer, festgebannter, wilder Energie daherdonnern läßt, bis es in verlassener Einsamkeit plötzlich in einem Nichts steht; wie er schließlich – der Meister der Coda – nun denselben Toncharakter, wie allmählich wieder seelisch belebt, in stummer, tragischer Besinnung in einer vorher kaum zu ahnenden spannungsvollen Harmonisierung noch einmal, in neue Entwickelungsmöglichkeiten weisend, dumpf erklingen läßt, bis er in sich selber versinkt, das wird in Zukunft zu den größten Meisterleistungen organisierenden Aufbaues in aller Kunst gerech-

net werden müssen. »Das ist die Totenuhr ... die schlägt unerbittlich, ohne Nachlassen, bis alles aus ist ...!« So hat Bruckner, selbst tief ergriffen von seinem Erlebnis, erschauernd vom Schluß dieses Satzes gesprochen. Er ist in den Reichen der Schau dem »Herrn des Todes« begegnet. Der Drache hat alles zermalmt. Der Klang aus der Seele allein war noch zu schwach, das Seelische scheint verschlungen vom starren Zwang, wenn keine neue Kraft sich ihm neigt.

Das Scherzo dieser Symphonie ist wie wenige bei Bruckner ganz aus einer Form gegossen. »Basso ostinato ... der Baß der Widersetzlichkeit und fröhlichen Auflehnung, der das Genie auszeichnet und die Welt neu baut*.« Ein ungestümes Kraftentfalten bis zum herrischen Übermut. Dem Herrn des Todes tritt, unerschrocken und unerschreckbar, einer entgegen, der »das Fürchten nie erfuhr«, weil er das Leben in sich trägt, der nach dem Kampfe träumend in den Himmel schaut. Ein wonniges Sehnen, ahndevolles Sinnen und Singen hebt an, ein quellendes Atmen nach dem Großen und Herrlichen, ein keckes Greifen in sprühendem Trompetenschmettern. Ruhig aber wiegt sich schönheitübergossen der Himmel über dem Träumenden.

Bruckner hat hier die schon von Beethoven in seiner 9. Symphonie für innerlich notwendig emp-

---

* Decsey, 217.

fundene Umstellung von Adagio und Scherzo aufgenommen. Nach solchen Adagiotiefen ist kein Scherzospiel mehr möglich. Es gibt wenige Musiker, welche den ungeheuer weiten und tiefen Seelenraum des Des-Dur in großer Form erfüllen können. Es besteht eine seelische Polarität zwischen dem schon bei dem Tedeum und der 7. Symphonie erwähnten H-Dur und diesem Des-Dur. Wie ein Musiker in H-Dur lebt, das offenbart, wie weit er vom Lichte schwärmt und wie weit er es besitzt. Des-Dur aber offenbart mit unerbittlicher Wahrheit, wie weit er mit seinem Willenswesen in der geistigen Welt steht, wie weit sein geistiger Atem reicht. Diesen ungeheuren Klangraum kann nur zum Tönen bringen, wer aus den tiefsten Tiefen seines Willenswesens den Atemstrom senden kann, ohne innerlich atemlos zu werden.

Kleine Geister – besonders Romanen – pflegen sich als Seelenkomödianten der Musik gern damit zu drapieren wie mit einem feierlichen Purpurmantel. Bruckner, dieser Priesterkönig im Bauernrock, hat hier in seinem höchsten Gotteserlebnis in Des-Dur, dem sich das D-Dur des Finalebeginns in grandioser Komplementärwirkung unmittelbar entgegenstellt, den purpurnen Des-Dur-Abgrund zu heiligem Tönen gebracht und die feierlichste Musik der Welt uns geschenkt. »Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht dereinst des Heilands selige Boten.« Wenn man jenes Gralserlebnis sich als Hintergrund einer großen

Symphonie dächte, – hier ist es Klang geworden, da diesem Priesterkönig »einst Gott selbst zur Pflege sich gab«, um unter den Michaelssöhnen das Tiefste der germanischen Evolution für den Kampf der Geister lebendig zu erhalten. Was für Bruckners geschichtliche Stellung, das gilt insbesondere von dieser 8. Symphonie: Die Zeit, die den Drachen gebiert, gebiert auch die Michaelskräfte. Wie aus cherubinischer Urheimat der Musik erklingt dieses Adagio. Wie im raumlosen Geisterlande scheint sich auf schwankenden Lotosfluten wundersam eratmend die Seele zu öffnen. Staunen, Niederfallen, Anbeten, bis eine Stimme spricht von ewiger Größe und Güte. »Da traf mich sein Blick.« Und doch, Bruckner hörte sie schon einmal im Innern aufsteigen, im Adagio der 3. Symphonie (2. Thema). Doch war es dort wie jenes Kindes Blick in den Armen der allerheiligsten Mutter, so scheint es jetzt das gütige, hoheitsvolle Antlitz des Erlösers selbst, das dem Beter sich neigt. Die unsägliche Hoheit und Gütigkeit dieser unendlichen, schwingenden Melodie der Celli und Bratschen geht weit hinaus über menschliche Seelenmaße. Sie hat zugleich den heiligen Schwung der durchchristeten Seele, in der die drachenüberwindende Kraft des Sieges geboren wird. In keinem seiner Werke hat das Orchester Bruckners den tiefen purpurleuchtenden satten Orgelklang, aus dem die leuchtendsten Farben geboren werden wie hier. Man wird an Goethes Bestimmung des Purpurs auch hier

erinnert, daß in ihm sich gleichsam die Tendenzen des Roten und des Blauen, der schaffenden und der schauenden Seiten des Lebens treffen wie in ihrem priesterköniglichen Urschoße. Diesen Klang aber hat das Adagio der 8. Symphonie, das eine innere Raumestiefe hat wie noch keine Musik vorher. Daher haben alle Überleitungsperioden auch einen riesigen seelischen Atem; daher schwang das Pendel seines inneren Rhythmus noch nie durch solche Weiten, in solchem Urkraftschwunge wie hier. Was sich auch wirbelnd zusammenballt, es wird durchschwungen, jede Gipfel übergipfelnde Höhe wird erreicht. In die tiefsten Weihen der Vergottung darf er treten, von gewaltigen Kräften sich tragen lassen, die einem Unwürdigen zur Vernichtung würden, ihn aber zu höchster gesegneter Kraft entfalten, bis er auf gewaltig brausenden Wogen schwingend aus sich selbst hinausgetragen wird bis zu den Füßen des Thrones der Kraft (Ces-Dur), vor dem er liegt, »auf dem Angesicht anbetend«, vom Harfensang der Seraphime umleuchtet, bis das heilige Schweigen in ihm ersteht. Bis jene Stimme voll unermeßlicher Güte noch einmal ihn segnend entläßt: »Du hast den Herrn des Todes geschaut; siehe, ich habe den Tod überwunden, ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben ... Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen ... sei du Täter des Wortes!«

War das Adagio der 7. Symphonie im tiefsten Wesen Schau, Kontemplation, so ist dieses im höchsten

Maße Willensvergottung, Heiligung des Blutes, Gralsweihe für den kommenden Kampf der Geister. Hier ist gleichsam im tiefsten Schoße der geistigen Welt der Sieg voraus entschieden, der Michael geweiht zum Zeitenherrn und Zeitenwender. Der zerschmetterte tragische Schluß des ersten Satzes ist in der gleichen Figur der Schlußcoda schon innerlich aufgehoben, ehe der letzte Kampf durchgekämpft ist. Und wie ein leuchtender Rubin überstrahlt ein einziger Akkord das durch ewige Räume verschwebende purpurne Des-Dur, wie Gralslicht ein geheiligtes Blut.

Mit unerhörter Kühnheit beginnt nun das großartigste aller Symphoniefinales, mit der stärksten harmonischen wie dynamischen Komplementärwirkung, Des-Dur: D-Dur; und nach dem heiligen Ruhen in Gottes Schoß nun eine springende, aber festgehaltene, gleichsam klirrende, erzgepanzerte rhythmische Bewegung. Eins aber blieb aus dem Geist des Adagios: der unerschöpflich lange Atem einer pendelnden vergotteten Willensenergie: es ist die erste Schau auf die kampfgerüsteten himmlischen Heerscharen auf der ersten der vier Stufen dieses gewaltigsten Riesenbaues, den Bruckner je aufführte. Ein instrumentaler »Sanctus«-Satz. Nirgends eine solche Feierlichkeit der Pausen, wenn der Meister Atem holt zu neuem, höherem Wort für das Unsagbare. Der Schar der heiligen Jünglinge antwortet betend die Menschenseele, die diesen Kampf um ihr Eigenstes miterlebt. Anders aber tritt sie vor den Gegner als im

ersten Satz. Der Sechsachtel-Sturmmarsch von einst ist zu einer riesigen Vierviertel-Bewegung ausgereift, welche nun den unaufhaltbaren Vorwärtstrieb der Heerscharen trägt, die noch einmal wie zu gewaltiger Heerschau sich scharen um den einen mit dem Flammenschwert, St. Michael, der dem Widersacher sich entgegenstellen soll. Hier wird einmal Bruckners Musik zur sprechenden dramatischen Gebärde, als vor dem Kampfe noch einmal die Streiter sich dem großen Werke weihen und wie mit einem ekstatischen »Dieus le veult« in diesen himmlischen Kreuzzug stürzen, hinein in das Kampfgetümmel mit seinen herrlichen polyphonen Verschlingungen, bis zu dem gesteigerten Anfang mit der flimmernden quintgeteilten Oktave, bis zur C-Dur-Verkündigung der göttlichen Kraft: in hoc signo vinces. Da hebt sich »die alte Schlange des Abgrunds«. Ob auch schmetternd jugendliche Kräfte der Höhe sie zurückdrängen, einen Augenblick erzittert die Seele: »Herr, ich schreie nach Dir«. Aber ruhevoll steht der Streiter Gottes und schreitet zum letzten Kampf. Ein C-Moll-Fugato erhebt sich wie ein jäher Sturm, Wirbel drohen den Atem zu ersticken, da bricht er herein, der Feind, und steht einen Augenblick wie mit geballter Erzfaust als der Vernichter. Da geschieht der Wunder größtes in diesem Wunderwerk. Mit einem Male ist die feindliche Starre geschmolzen. Schwebend nach unten senken sich leichte Streicherwölkchen und verklingen in einem Orgelausklang innerster Erschütte-

rung, in den noch wie tropfend einige Töne der Höhe wie fallende Rosenblätter hinein sich senken, dann ist alles still. Schweigen herrscht durch alle Himmel. –

Was ist geschehen? Die innerste Haltung eines kommenden Christuserlebnisses hat Bruckner hier vorausgenommen. Kein michelangelesker Weltenrichter, dessen Zorneswort den Abgefallenen dröhnend in den ewigen Abgrund schleudert, sondern die unerschütterliche ruhevolle Hoheit, an welcher der Trotz des Abgefallenen sich in sich selber bricht, wie der des Mephistopheles unter »Rosen liebend heil'ger Büßerinnen«. Und trotzdem! Man hat das Erlebnis, daß eine Weltenphase verklungen ist, eine Götterdämmerung in ewige Weltennacht versank.

Nun aber bricht aus ewigen Gründen das gewaltige Halleluja der Heerscharen: »Jauchzet auf! Es ist gelungen!« – »Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unseres Gottes worden, und die Macht seines Christus, weil der Verkläger unserer Brüder verworfen ist, der sie verklagte Tag und Nacht vor Gott ... der allmächtige Gott aber hat das Reich eingenommen. Lasset uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben!« –

Auftaucht eine gereinigte Welt zum andern Male, wie ein neuer, geläutert leuchtender Stern, dem aus dem innerlich Verwandelten seines früheren Weltendaseins nun sein neuer Lichtleib erwächst. Eine Krone wird gewoben im strahlenden C-Dur-Lichte,

in dem es schließlich keine Dunkelheit und keine Farbe, nur noch Licht gibt, eine Krone, die alle Themen der durchlaufenen Sätze verwandelt, wie unter der Christusnähe gereinigt eint. Und als zuletzt die Kraft des einstmals Abgefallenen selbst, in reine, aufwärtsstrebende C-Dur-Flamme verwandelt, sich wieder eingliedert in den Ring der kosmischen Kräfte, da erst ist dieses Bild der großen Evolution vollendet. Ein Vernichteter könnte nicht mehr hinauf in den großen Kreis, wohl aber der durch Liebeshoheit Umgewandelte, dessen Abfall nötig war im großen Plan, um das freie Menschheits-Ich als Schlußstein des Kosmos zu erschaffen. Dies ist zugleich die tiefste innere Biographie des großen Toncharakters zwischen dem ersten und letzten Takte dieses Riesenwerkes, an dem der Kosmos selbst mitdichtete. Wer einmal das Hineinschlagen der modernen Individualität in die Themenbildung der neueren Musik verfolgt, der wird eine innere Entwickelungslinie finden von dem Finaleschluß der 5. Symphonie Beethovens, über das im Menschen erglühende Sonnenelement im Rheingolde, das zum Göttergedanken der freien Persönlichkeit wird und schließlich seine volle plastische Leiblichkeit in dem ganz individuellen, dramatisch bestimmten Thema Siegfrieds findet. Hier ist die höchste individuelle Spannweite dieses Toncharakters. In Bruckners 8. Symphonie lebt die Geburt des Lichtmenschen, der den Drachen überwindet, wie in einem kosmischen, klingenden Weltentableau. Wer

diesen inneren Gang wie ein zusammenfassendes tönendes Evolutionsbild der neueren Menschenseele überhaupt erlebt, in dem auch Beethoven und Wagner stehen, dem wird es nicht verwunderlich oder äußerlich erscheinen, wenn auch hier in der klingenden Biographie des Urcharakters dieser Symphonie sich immer stärker und reiner jene tönende Form der Individualität herausbildet, die aber nicht, wie im Drama Siegfrieds Thema, heraustritt aus dem kosmischen Zusammenhange in die persönliche Bestimmtheit des sinnlich-plastischen Menschen. Sie bleibt nach vielen Masken und Verwandlungen im symphonischen Rahmen, ein Schlußstein im Weltenring.

Es ist eine der reinsten germanischen Darstellungen aus der Menschheitsevolution. Um uns in ihren geistigen Maßen überhaupt einzugehen, konnte diese Evolution in der Kunst vorläufig nur in einer solchen Sprache zu uns sprechen, wo sie ganz Form, das heißt ganz geistig und ganz kosmisch bleiben konnte und trotzdem ganz dem menschlichen Vermögen verständlich sein kann, das heißt in der Musik. Wer aber diese Form in ihrem ganzen Umfang erfaßt, dem wird sie selbst in höchstem Maße kosmische Dichtung. Denn wer vielleicht auch von dieser Welt keine solchen Bilder sich machen mag, vielleicht auch hier wieder »Programme« wittern mag, was doch nur wesenhaftes Bild ist, das lebendig in uns bilden soll, und aufhört, wo der Künstler selber spricht, der wird doch vielleicht von diesem Werk

– mag er's verstehen, so weit und so tief er will – eine heilige Kraft in sein Leben hineinströmen fühlen. Es kann in ihm hier ein Sieg der geistigen Welt erlebt, mindestens vorbereitet werden. Wer aber diese Michaelkraft des Siegens unter diesen Tönen einmal spürte, dem wird die Form hier höchster Inhalt. Sie tönt und leuchtet durchsichtig; er weiß, daß diese tönende Form, weil sie zugleich auf dieser Entwickelungsstufe wieder das Bild des geistdurchleuchteten Menschen ausstrahlt, ihm Dinge offenbaren kann, die vielleicht kein Bild, kein Wort so reich lebendig schon erreichen kann. Wenn gleich die deutsche Sprache durch Rudolf Steiners Arbeiten heute schon Siegel für die höchsten übersinnlichen Erlebnisse besitzt, die einem kommenden Weltendichter vorarbeiten.

Die 8. Symphonie hat Bruckner seinem Kaiser gewidmet. Sein letztes heiligstes Erleben griff noch höher, zum Letzten: »dem lieben Gott gewidmet« – dem ja alles in diesem Leben gewidmet war. Soli Deo gloria! Es ist wie ein Geheimnis um diese beiden großen 9. Symphonien. Beide sind zusammenfassende Lebensüberschau; bei Beethoven die sein ganzes Leben, die tragische, die tanzende wie die hymnische Linie zusammenfassende Darstellung seines Einweihungsganges zum gottverbundenen, selbstbewußten Ich, dessen umwendendes Erlebnis, das entspannteste Adagio Beethovens, das eigenwillig abgesonderte Ich wieder mit dem Göttlichen verbindet.

Beethoven hat hier als Musiker ein typisches Erlebnis auf dem »Pfade« mit der gleichen inneren Gesetzmäßigkeit aufgebaut, wie Goethe, als ein bewußter Dichter, diesen Akt in dem Übergangserlebnis Fausts vom ersten zum zweiten Lebensteil in der ersten Szene des zweiten Teils in Worten ausgesprochen hat. Bruckners 9. Symphonie, in dem gleichen strengen D-Moll beginnend, hat das rückschauende musikalische Erlebnis eines durch seine bisherigen Stufen bereits Eingeweihten. Wohin Wagners Drama leiten wollte, das lebt in Bruckners Musik, sie ist Erlösungsmusik des durchchristeten Menschen, sie ist, wenn man das Wort hier von dem höheren Ich in Bruckner gebrauchen darf, Musik des Adepten, des Eingeweihten. Wahrlich, ein Geweihter war der, der nun von seiner höchsten kosmischen Höhe aus rückwendend die Menschenseele wieder sucht. Das letzte Werk des alten Meisters ist hier nun sein persönlichstes. Nirgends kann man so die tiefen Falten seines Wesens lesen wie hier. Bruckner hat die 9. Symphonie nicht vollenden können, man könnte beinahe sagen, er ist über der Arbeit am Finale an diesem Finale gestorben. Der hier spricht, ist ein Greis, der schon dem Grabe nahe, der nicht mehr im Körper ganz verhaftet ist, bei dem aber alt sein für die physische Welt und wieder jung werden für die geistige Welt sich eint, als bei einem Menschen, der nie aus dem kosmischen Gesetz des Lebens herausgetreten ist, das dem Alter Weltenüber-

schau bestimmte, welche der Jugend eben ihre Jugendleiblichkeit verhüllt. So konnte er noch den gewaltigsten aller Symphoniesätze schaffen, dann einen Scherzotanz schwebender Flocken, den nur jemand schreiben konnte, der sich schon von seinem Körperlichen löst, und schließlich das tiefsinnigste seiner Adagios, das eigentlich nur auf den Knien der Ehrfurcht empfangen werden kann: der Abschied vom Leben. Es ist schon ein Heraustreten aus dem Gefängnis des Leibes mit wunderbarem Rückschauen auf erlebte Müh' und Seligkeit. Zum Finale reichte die Erdenkraft nicht mehr, sie konnte nach diesem Adagio nicht mehr reichen, denn sie hob sich innerlich selber auf. Denn um hier ein Finale zu erleben, mußte das Ich erst leibfrei den Gang durch die Pforte des Todes schreiten, und um jenseits dieser Schranke noch zu schauen, dazu war Bruckners höheres Bewußtsein noch nicht ausgebildet. So wurde das Nichtmehrfertigwerden mit dem Größten, was er wollte, mitkomponiert; aber nicht als Schwäche, sondern als die inbrünstige Gewalt dieses unsäglichen Werkes. Einer der heiligsten Epiloge, mit dem je ein großer Künstler sein Schaffen beschlossen hat. Nach den kosmischen Erlebnissen der letzten Werke noch eine Steigerung. Er tritt vor den, der in der 3. (D-Moll) Symphonie einst ihn rief, der nun ihn bald ganz zu sich rufen wird: er begegnet dem schaffenden Vatergeist des Universums. Der Weltenschöpfer und Weltenrichter klingen herauf. Wer den gewaltigsten aller

Anfänge Bruckners auf sich wirken läßt – und dieses Werk will jahre-, vielleicht jahrzehntelang umworben sein, ehe es sich öffnet – der wird vielleicht es nicht als Fehlgriff empfinden, wenn man den größten schauenden Geist mit einer seiner kosmischen Dichtungen daneben stellt: Goethes »Wiederfinden«.

Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ew'ger Brust,
Ordnet er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust.
Und er sprach das Wort: Es werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach,
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.

Auf tat sich das Licht, sich trennte
Scheu die Finsternis von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinanderfliehn.
Rasch in wilden, wüsten Träumen
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemess'nen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstenmal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;

Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben,
Was erst auseinanderfiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört;
Und zu ungemessenem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält,
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt!

Wie unerhört ist Bruckners Schaffenswort: »Es werde« am Anfang! Wie furchtbar das Erscheinen des Hauptthemas in rasch aufwirbelndem Gewittersturm. Der »Rex tremendae majestatis« in der starren Einsamkeit! »Du sollst Gott fürchten!« donnert dieser Klang, – »und lieben« antwortet es wie Ton gewordene »amor intellectualis Dei«, die das versteinernd Unerforschliche dieses D-Moll zum farbigen Klingen, zum freudigen Schaffen leitet. Wie das fließt und quillt, zu tiefer Farbe wird und doch plötzlich wieder wie sphinxartig sogleich versteinert, wie alle singenden Stimmen vielverschlungen zu einem herrlich aufschwingenden C-Dur-Gesange inbrünstig sich erheben und wie doch alles am Ende auf den Knien inbrünstiger Hoffnung liegt, das sind Klänge von nie gehörter Altersreife, die eine völlig neue Welt erschlie-

ßen. Mit einer fast unbegreiflichen Meisterschaft hat der Greis hier die größten Bewegungen gemeistert, die weitesten Formen mit seinem unerschöpflichen Atem gefüllt. Urvaterkräfte scheinen sich durch seine Altershelle verkünden zu wollen. In das Schaffen der Vatergottheit selbst werden wir geführt. Was Götter schaffen, aber ist Menschenschicksal; und so hat dieser Satz gerade nach der fernen Ekstatik der vorigen Werke wieder etwas wie Menschennähe, wie schicksaldeutende, schicksaltragende Seelenkraft, die wohl im Tiefsten gebeugt und durchwettert, aber nicht zerbrochen vor dem letzten Richterspruche steht. Wie ein drohendes Inferno schließt der Satz. Wer aber seinen Bruckner kennt, der weiß, daß solche Erzklänge fast vernichtender Gewalt der Schau des »Rex tremendae majestatis« inmitten seiner Heiligen im Tedeum angehören: »Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari«. Das ist der Herr, der einst den Schüchtern-Urwüchsigen gerufen und der nun Rechenschaft von ihm fordert: »Hast du meine Welt geschaffen?« Je näher diese Seele der Pforte des Todes, desto gewaltiger erhebt sich in den Tiefen der Persönlichkeit die Urfrage dieses Lebens: »Hast du mit deinem Pfunde gewuchert? Wirst du bestehen vor dem, der Schöpfer und Richter, A und O dieses Lebens ist, hier und immerdar?« Vor dieser bangen Frage erst versteht man, warum Bruckner dann sein Tedeum nach der unvollendeten 9. Symphonie gespielt wissen wollte. »Non confundar in aeternum«, das ist

die Antwort, die er sich einige Jahre früher in höchster Schöpferreife, in der Zeit zwischen 7. und 8. Symphonie, aus der kirchlichen Verheißung ganz persönlich entnahm. Sie wird ihn hier, wo er mit zitternden Händen noch Größeres unternahm, nicht zuschanden werden lassen. Denn eines fühlt er, sein Innerstes, sein Ich-Wesen, ist in diesem Lebensringen seit der Jugend, seitdem die Stimme ihn rief, über Stufen hinauf fest und stark geworden, Tempel, in dem so oft der Gott sich ihm neigte, und der nicht zerbrechen wird, wenn er den Todesgang zum Urteil schreitet. Und in dieser Hoffnung auf die Unzerstörbarkeit seines Unsterblichen lebt sein Abschiedsgesang vom Leben. Darum ist denn diese Symphonie bei aller Entrücktheit und Größe doch zuletzt so tief persönlich, bei aller Übermenschlichkeit so unendlich menschlich. Und wer nach diesem gewaltigsten Symphoniesatz der Welt den ganzen Bruckner mit seiner Empfindung umschließen will, der beachte auch, daß nach diesem Weltgerichtserlebnis, das er schaffend durchschritt, der Greis sich unmittelbar wenden konnte, ja wenden mußte zum Jubelhymnus des 150. Psalmes. Mit Dankespsalmen naht er jubelnd der Schwelle des Todes!

Woher dies Scherzo? Herausspringend aus einem Akkord, den bewußt noch niemand kannte, der den Satz bestimmt und zwischen Himmel und Erde schwebend keinem von beiden Reichen ganz anzugehören scheint, verbreitet sich eine gelockerte, doch

ganz unsinnliche Leichtigkeit, die keine Erdenschwere mehr kennt und doch auch noch kein seliges Entfalten. »Ein Schauerwindchen fächelt's an«, schattenhaft schwebt es vorbei, in ein Geisterreich zwischen Tag und Tod, zwischen altem und neuem Leben. Ein leises Klirren, wehes Irren, ein polterndes Klopfen, ein zierliches Wiegen in kühlem Sternenlicht, ein Haschen, Drängen und Wirbeln, rufende Stimmen, und dann wieder eine unendlich wehe Süße in dem flimmernden Trio. Woher diese Klänge nicht mehr irdischer Leichtigkeit? Das sind Klänge, die nur ein Ohr erlauschen konnte, das mit seinem Geistesohre schon sich löste von einem verfallenden Körper, dessen Vitalität schon längst nicht mehr sein Schaffen beeinflußte. Bruckner hört bei der Alterslockerung seines ganzen Organismus, die bis zu zeitweiligen Nervenstörungen führte, die seine urkräftige Natur seit der Krisenzeit nach der 1. Symphonie nicht mehr gekannt hatte, schon in sein eigenes beginnendes Hinübergehen hinein. Und er war sich auch bewußt, daß er mit dieser Symphonie eigentlich mit jedem Ton, den er schrieb, seinen Körper zerbrach. Das aber ist alles inspirierend mit eingegangen in die Form. Das lebt in dem ganz gelockerten Scherzo. Dinge, wie wir sie höchstens im Faustschlusse kennen, die Seele »im Puppenstand«: »Löset die Flocken los, die ihn umgeben!«

Und so erhebt sich nun der letzte Gesang: Rückschau und Abschied vom Leben, der Grabgesang

des hinübergehenden Bergesalten; Bruckners letztes und tiefstes Adagio.

»Stimmen, die den anderen schweigen,
Jenseits ihrer Hörbarkeiten,
Hört Merlin vorübergleiten.« (Lenau.)

Es hat wohl noch keinen Menschen gegeben, der sagen konnte, in welcher Tonart dieser Satz beginnt. Es wäre natürlich möglich, eine abstrakte harmonische Formel für dieses siebentaktige Thema aufzustellen; aber damit hätte man die einfache Tatsache verdeckt, die das Ohr sofort erstaunt aufnimmt und welche die innere Haltung des ganzen Satzes bestimmt. Die Tonart E-Dur ist nicht Ausgang dieses suchenden Motives, sondern erst das Gefundene. Die geistige Ruhelage des E-Dur nicht Anfang, sondern Endziel dieser Lebensbeichte. Und an die bange Frage des ersten Satzes knüpft dieses letzte Mit-sich-ins-Gericht-Gehen an in Umwendung des ernsten: »Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet!« Schon dieses erste Ansetzen ohne Harmonie im Nonensprung und sein Hinuntersinken bis zur unteren Dezime greift schmerzvoll hinaus über das Menschenleben, das in dem Oktavenumfang beschlossen liegt, greift hinüber nach einem anderen Reich, um Antwort zu holen auf die Frage: »War es vergebliches Streben?« So stieg es grollend einst in Wagners Faust-Ouvertüre aus Unbefriedigung und Ekel auf. Hier bei Bruckner aus tiefster Scheu und Ehrfurcht, die wirk-

lich eine Überfurcht ist. Parsifalklänge – nicht entlehnt, sondern am gleichen Urquell gefunden, nicht nach erfunden oder anempfunden – stellen unwillkürlich sich ein, doch noch strenger, noch keuscher, asketischer. Der schwere, feierlich-gradlinige Skalenaufstieg, der wie im Speerthema des Parsifal immer eine tragende Gottvaterwillenswelt einströmen läßt in die zagende Seele, trägt zum heiligen D-Dur, dann blüht es auf wie in der sich öffnenden Seele des Adagios der 8. Symphonie, und mit dem Amen-Sextenaufstieg wird das ruhevoll leuchtende E-Dur-Blau erreicht: »In deine Hände . . .« – Nun steigt wie eine Antwort die Sehnsucht des Anfanges, doch wundersam gemildert und verklärt auf, immer fließender, immer brünstiger hebt sich der Beter bis zum ekstatischen Ruf: »Herr, zu dir nimm mich, wie du den Sünder einst gerufen hast. Siehe, ich habe Abschied vom Leben genommen – und höre nur auf dein Wort« –. »Dies ist mein Requiem«, hat Bruckner auch wohl geäußert. Aus jenen Gründen der Menschenseele, aus denen die heilige Mitleidsstimme Parsifals sprach, hebt sich unsagbar ernst eine Antwortstimme wie die Stimme dessen, der am Kreuz einst mitleidend der Menschheit Leiden auf sich nahm, der Seele Lasten trug, auf daß wir Frieden hätten. Von neuem beginnt gestärkt die letzte Wanderung. Erschütternd ist in diesem Satze das immer wieder neue Ansetzen und Suchen, Getrostsein und lastgebeugte Vorwärtsschreiten. Es ist eine ganz neue

Form innerer Dramatik, welche diesen Satz zu dem innerlich Zukünftigsten in Bruckners Lebenswerk macht. – Wie durch starre Felsen hindurch arbeitet sich erglühend die selige Sehnsucht bis zu abermaligem Rufen und Lauschen in die Ewigkeit. »Sei stille im Herrn«, so schwebt wieder ein verklärendes Singen aus Höhen durch den Raum, »meinen Willen trage, so wird er dich durch das Gericht tragen, und der Trost ist nahe« – und ein Choral von einer Feierlichkeit und Güte, wie auch Bruckner ihn nur einmal fand, erklingt, zitternd empfangen, aus ewigen Höhen, ein herabschwebender Segen und Weihe zum letzten Gange. Mit zitternden Händen macht er sich bereit, dem sich anvertrauend, der am Kreuze den Tod überwand. Misereresklänge seiner Jugend fließen durch sein Beten, dann ergreift ihn seliger Drang, schon flutet ewiges Licht in seine neuen Sinne, eine letzte, gewaltige Spannung aller Strebekräfte weit hinaus über die Oktavenwelt; ein jähes Abbrechen: die Puppe ist gesprengt, die Seele ist frei. Nennen wir es Tod, nennen wir es Geburt? – Eine längst geahnte Welt empfängt ihn, alle Lasten, aller Gram verschwand, aber seine Taten folgen ihm nach wie in Rückschauungen und tragen ihn mit reinen Händen zu dem, der ihn rief. Durch dauernde Verwandlungen fließt er aufwärts, »und des Erdenlebens schweres Traumbild* sinkt und sinkt und sinkt« (Schiller).

* Miserere der D-Moll-Messe, siehe auch 3. Symphonie, erster Satz.

Der blaue Äther im ausgespannten Himmelszelt nimmt ihn auf; E-Dur stellt sich pendelnd als letzte Gleichgewichtslage her. Noch einmal klingt die Durchchristung der Seele herein, wie er sie im Adagio der 8. Symphonie erlebte, und das Pfingsterlebnis der 7. Symphonie steigt leise pulsierend auf. Dann verklingt dieser Gesang in seligem Hinübergehen in endlose Räume. Das ist Bruckners Sang vom »Wiedererfinden«, Heimfinden der Seele.

Ein Finale hierzu zu finden, war seinem leiblichen Menschen nicht mehr gestattet, sowenig wie Beethoven an den »Sieg des Kreuzes« schreiten durfte, da er das Auferstehungserlebnis noch nicht hatte. Wenn Bruckner hätte weiterschreiten dürfen, so hätte es ein Wiederkunftserleben des Christus werden können. Nach dem Michael der Christus! Es lag dieser Blick auch noch jenseits seiner Hörbarkeiten. Er müßte denn wiederkommen und berichten, was er erlebt. So bestimmte er denn sein Tedeum mit innerem Recht als Ausklang seiner 9. Symphonie, so wenig es äußerlich mit seinen C-Dur-Gewalten hier sich anschließt. Aber das »Te deum laudamus« und »Non confundar in aeternum« gehörte ihm als zusammenfassender Abschluß seines Lebenswerkes wie der innere Freispruch auf das Gerichtserlebnis seiner 9. Symphonie.

Bruckner hat die innere Verbindung künstlerisch noch gesucht vom Adagio der 9. Symphonie bis zum Tedeum. Er konnte sie nicht mehr finden. Über sei-

nem Finale berührte ihn der Tod und führte ihn dahin, wohin er vergeblich zu lauschen sich bestrebte. –

Späteren Zeiten wird es einst ganz unmittelbar deutlich sein, wie mit Anton Bruckner zuerst jene Wiederverbindung mit dem Kosmisch-Geistigen in der deutschen Musik voll einsetzt, welche auf allen Gebieten des Lebens mit aktivem Bewußtsein erreicht werden muß, wenn aus den Zeiten der inneren Verödung der Menschenseele des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ein Weg gefunden werden soll zu einem neuen gottverbundenen Leben. Alle wirklich große Kunst der letzten fünfzig Jahre kommt zu diesem Ausblick, schreitet ahnend einer kommenden, geistigen, neuen Christusverkündigung entgegen, einer neuen Menschheitsoffenbarung zu, wie sie uns heute allein noch die von Rudolf Steiner vertretene anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft schon mit voll erwachtem, gesteigerten Bewußtsein vorbereiten und erkennen läßt, ja vielmehr durch eigene Tat herbeizuführen anleitet.

Hierher gehört als ein noch nicht irdisch wachbewußter Wegweiser Anton Bruckner, und darum ist er trotz seiner äußeren Unbewußtheit ein Zukünftiger. Die Musik des neuen Seelenbewußtseins wird anders sein müssen, als die Bruckners. Aber er steht mit seiner Kunst auf dem richtigen Mittelwege zum geistverbundenen Menschen. Und darum ist er zum Wegweiser geworden. Denn durch ihn schuf ein höheres Geistwesen, er schuf aus einem höheren

Bewußtsein, das er selbst noch nicht durchdringen, wohl aber zu jeder Zeit in reinste Aktivität versetzen konnte, ohne durch sein Irdisches eine Trübung darüberzubreiten. Bruckner durfte nach seiner 9. Symphonie mit reinen Händen vor den treten, der ihn gerufen: »Siehe, Herr, ich habe nichts verdorben!« –

Heben wir Bruckners gotterfülltes Wesen in unser Bewußtsein empor und lassen wir uns von ihm erfüllen! Er entstammt schon einer kommenden geistverbundenen Menschheitskunst und ist uns schon jetzt als ein rechter Wegweiser vorangeschritten. Aus dem ruheerfüllten Geist der Brucknerschen Musik wird das neue »Kunstwerk der Zukunft« seine edelsten Kräfte ziehen müssen. Hier liegt der Weg, der durch keine Niederungen führt; was dort geschehen und dort sein Wesen treiben mag, wird zeitgemäße Kunst oder werden Seitenentwickelungen an den entscheidenden Wendungen der großen Kurve sein. Der Weg aber, den uns Bruckner als weiterer Schrittmacher unserer Großen zeigt, läßt uns Gipfel und Pfeiler unserer geistigen Brücke erschauen. Hierzu aber muß Musik *eines* im Ganzen sein. Heute ist sie fast überall nur Quietiv, nicht Korrektiv der Seelen; und gerade Bruckners ruhevolles Klingen wird dieser Mißdeutung mehr als frühere Klangwelten ausgesetzt sein. Prüfen wir unsere Seelen, ob sie in Tönen sich berauschen wollen, oder ob sie die tiefe Erschütterung ins Leben tragen: So, wie jene Töne klingen, will ich meine Seele durch sie formen lassen, daß

sie Geistesohr für die Willenssprache des Kosmos werde. Man wird aus solcher Einstellung dann einen Menschheitsweg des Ich-Gefühles erkennen, wenn wir Beethoven sprechen hören, seine Musik solle »dem Manne die Funken aus der Seele schlagen« – oder Wagner: »Ich schaffe für die Erwachenden« – und »Ich kann den Geist der Musik nicht anders erfassen als in der Liebe« – und Bruckner schließlich: »Non confundar in aeternum«.

Nehmt Bruckner so als Eines im Ganzen in euch auf, und ihr kommt, sicher geleitet, auf diesen hohen Pfad, wo die großen Einsamen auch wieder erst in ihrer geschlossenen Reihe recht erfaßt werden können. Wo Bruckner erklingt, blicken wir in Freiland, und er vermag hier ein Führer zu höchstem Erleben zu werden. Er aber wußte es nicht.

Nehmt Bruckner in euch auf, und ihr werdet eine heilende und heiligende Kraft in euch strömen fühlen. Er öffnete für sie die Seelentore und ließ sie eine neue Menschenseele aufbauen; aber er wußte es nicht.

Nehmt Bruckner in euch auf, und ihr werdet in dieser Kunst das Schöpfungsgeheimnis der geisterfüllten kosmischen Form, des formenerfüllenden kosmischen Geistes aus neuem Bewußtsein in wunderbarer Reinheit und Tiefe erleben. Er stellte die Taten dieser geistigen Welt aus dem Menschheitsgefühl der germanischen Evolution in unser verhol-

zendes Leben – und wußte nicht darum; denn er war ein Kind – aber ein Kind Gottes.

Wendet euch nun auch von jenen gewaltigen Werken zurück auf die irdische Persönlichkeit, und ihr werdet das Wort erleben: So ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht in das Himmelreich eingehen. In Bruckners Gotteskindschaft aber lebt der Christus.

Wenn seine Kirche diesen Mann verstünde, sie würde ihn – den Meister einer neuen Tempelkunst – kanonisieren. Uns aber ist er ein Heiliger unter den deutschen Nothelfern: Sankt Antonius, der Meister von St. Florian. Ein rechter »Bruckner« hinüber zu seiner geistigen Welt.

WISSENSCHAFT UND ZUKUNFT

Eine Schriftenreihe — Herausgegeben vom
Bund für Anthroposophische Hochschularbeit

Der Kommende Tag A. G. Verlag

erlaubt sich, beifolgend ein Besprechungsexemplar von

[illegible] ....

....

Geheftet M. .... Gebunden M. [illegible]

[illegible]

ergebenst zu überreichen und bittet um Einsendung von zwei Belegen der Besprechung nach dem Erscheinen.

Wir legen besonderen Wert darauf, daß in den Anzeigen nicht nur auf den Namen des Verlages, sondern auch auf den Preis der Bücher hingewiesen wird.